No.1054 du 10 au 16 février 2016

lesinrocks.com

les inRocKuptibles

le numéro anniversaire

30 ANS

Allemagne 6,80€ - Belgique 6,50€ - Cameroun 3800 CFA - Canada 10,75 CAD - DOM 7,40€ - Espagne 6,50€ - Grande-Bretagne 7,20 GBP - Grèce 6,50€ - Italie 6,50€ - Liban 16 500
LBP - Luxembourg 6,50€ - Maroc 50 MAD - Maurice Ile 7,30€ - Pays-Bas 5,90€ - Portugal 6,50€ - Suisse 11,00 CHF - TOM 1 300 CFP - Tunisie 8 TNM



l'histoire de nos 30 œuvres indispensables
nos 30 révélations pour demain



YSL
LA NUIT DE
L'HOMME
YVESSAINTLAURENT
LA NUIT DE L'HOMME
YVESSAINTLAURENT
yslparfums.fr

Les Inrockuptibles ont 30 ans

Trente ans qu'une bande de potes décidait de lancer à la pirate ce journal au nom à la fois cool et difficile à dire (sur une idée de Jean-Marie Durand). Trente ans et certains ripent encore sur la prononciation exacte du titre. "Les Incorruptibles ?", "Les Inckors ?" Ces quelques lettres qui glissent ne font que renforcer et rendre toujours plus passionnant ce combat que l'équipe des *Inrocks* (plus facile comme ça ?) mène chaque jour, chaque semaine, sur le papier comme sur le web.

Je ne sais plus qui écrivait la semaine dernière dans *Libération* qu'il était *"lisse"* de penser la culture comme une arme. Aux *Inrocks*, nous sommes convaincus du contraire. Nous faisons partie de ces derniers dingues qui croient qu'un disque, un livre, un film, une série, un spectacle ou une exposition peuvent devancer le politique et changer le cours d'une vie. De cela, nous sommes persuadés, et nous nous efforçons d'aller chercher, dans les marges ou à travers le monde, ceux que nous estimons capables en une chanson, un plan, une phrase, de renverser l'ordre des choses.

Le numéro que nous avons réalisé pour cet anniversaire va dans ce sens. Des trente dernières années passées à remuer le monde de la culture dans tous les sens, nous avons choisi d'extraire trente œuvres qui ont guidé ce journal. Elles sont signées Daft Punk, Apichatpong Weerasethakul, Virginie Despentes, Wu-Tang Clan, Alain Platel, PJ Harvey, Bret Easton Ellis, Pierre Bourdieu, Arctic Monkeys ou encore Leos Carax, et toutes à leur façon ont échafaudé notre aventure. Ainsi, nous avons décidé de sélectionner et de vous raconter au plus près ces œuvres qui sont autant de luttes – à la fois artistiques, sociales et politiques – et qui ont influencé notre journal, votre journal. Des luttes qui repoussent les évidences et fixent de nouveaux standards. Et qui, surtout, entraînent ceux qui décident soudain d'écrire l'histoire autrement.

Nous avons choisi aussi de nous intéresser à ceux qui mènent déjà ces luttes pour demain. Ils sont trente, n'ont pas plus de 30 ans, sont musiciens, cinéastes, dessinateurs ou stylistes et incarnent pour nous la culture à venir. Ces trente, nous les défendrons comme nous avons défendu les autres jusqu'ici : avec nos convictions et notre plume. Et vous vous souviendrez peut-être que c'est dans *Les Inrockuptibles* que vous avez, pour la première fois, lu les noms d'Hamza, Bi Gan ou Frances.

Nous nous appelons *Les Inrockuptibles*. Nous avons 30 ans. La culture est une arme. **Pierre Siankowski**

30 œuvres indispensables

En trois décennies, ce sont des milliers d'œuvres qui ont stimulé nos sens et, pour certaines, transformé nos vies. Il a fallu pourtant se résoudre à n'en choisir que trente, parmi les plus marquantes et emblématiques de l'histoire du magazine. A travers le récit des coulisses et l'analyse de leur impact sur la culture contemporaine, voici le palmarès forcément partial des disques, films, livres, séries, expos et spectacles qui ont rythmé nos trente glorieuses.

DOSSIER RÉALISÉ PAR
Maxime de Abreu, Emily Barnett, JD Beauvallet, Romain Blondeau, Vincent Brunner, Thomas Burgel, Jean-Max Colard, Clélia Cohen, Christophe Conte, Stéphane Deschamps, Francis Dordor, Jean-Marie Durand, Azzedine Fall, Joseph Ghosn, Jacky Goldberg, Clémentine Goldszal, Olivier Joyard, Serge Kaganski, Nelly Kaprièlian, Jean-Marc Lalanne, Noémie Lecoq, Jean-Baptiste Morain, Philippe Noisette, Anne-Claire Norot, Yann Perreau, Théo Ribeton

sommaire

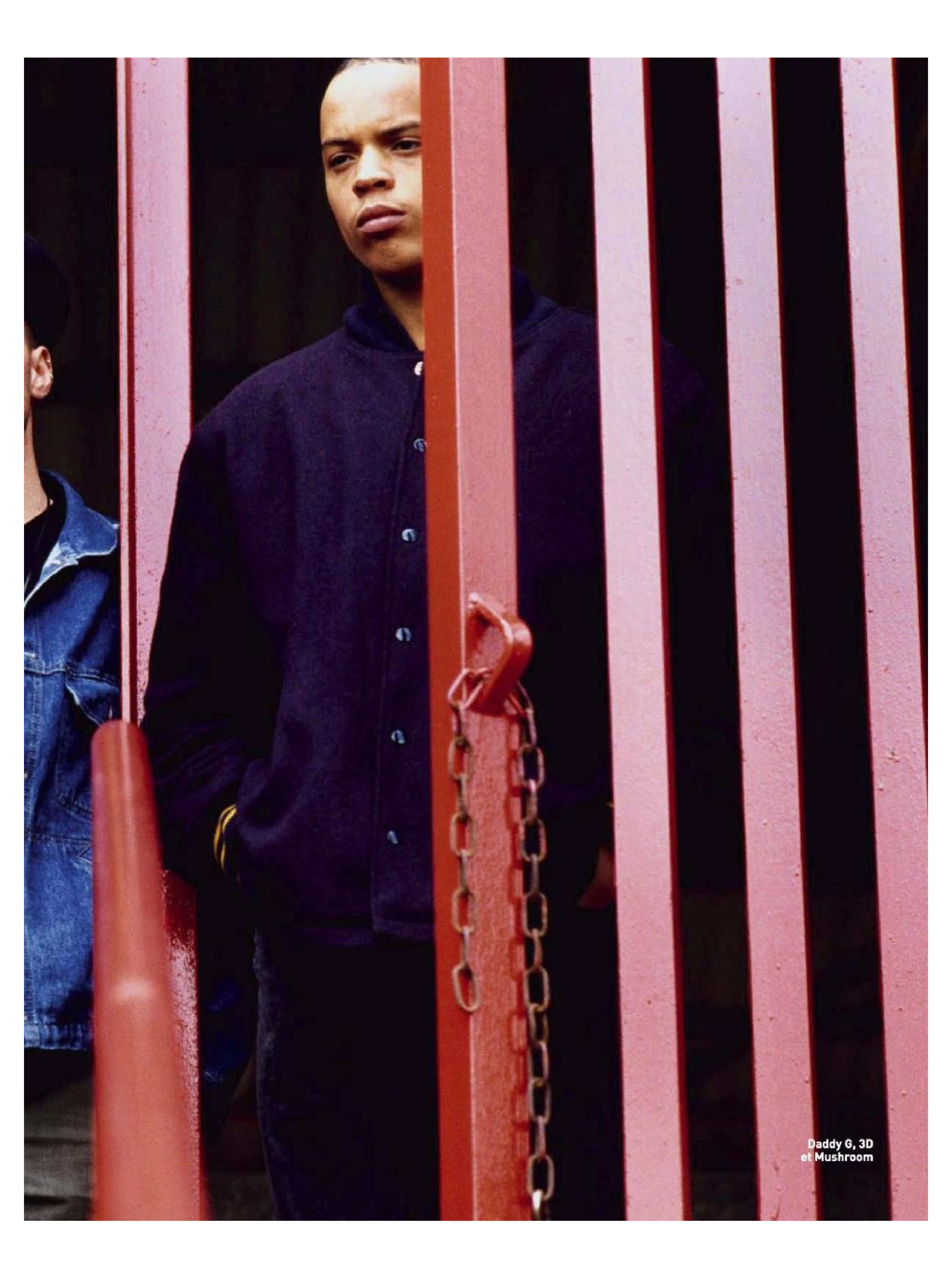


Blue Lines Massive Attack

Dans la musique anglaise, il y a un avant et un après *Blue Lines*, album fondamental de 1991. Un disque-constat, postmoderne, qui affirme que le futur s'écrira désormais sur les décombres du passé.

par JD Beauvallet photo Kevin Cummins

Getty Images



Daddy G, 3D
et Mushroom

Blue Lines
Massive Attack

En langage militaire à fleurs, on appelle ça des dommages collatéraux. La première guerre du Golfe, en 1990-1991, eut ainsi un effet secondaire cocasse à des milliers de kilomètres de là : un collectif de Bristol dut changer de nom. Pendant les quelques mois du conflit, pour se plier au bannissement de tout mot rappelant de près ou de loin la rhétorique guerrière décidé par la toute-puissante BBC, Massive Attack devint Massive, tout court.

"Attack" manque pourtant cruellement sur la pochette. Car d'attaque en règle des habitudes anglaises, il est largement question sur le premier album du groupe, *Blue Lines* (1991). En guerre contre l'inertie, contre les cloisons qui séparaient encore les genres, Massive Attack allait frapper fort, précis, chirurgical sur cet album qui définissait les nouveaux canons d'une soul farouchement anglaise. Plus encore, cet album est un assaut frontal contre un acquis supposé de la musique : cette certitude que des nouveaux mouvements viendront la régénérer quand elle entre en impuissance, comme c'est le cas depuis les débuts de la musique du diable, régulièrement réveillée par des remous d'ampleur, du rockabilly à la house, de la techno au punk, du psychédélisme au hip-hop... Massive Attack, vauriens de Bristol, est le premier groupe à officialiser la mort de ces illusions collectives, à admettre que la musique ne sera plus jamais à ce point centrale dans la *youth culture*, que l'on assistera à des vaguelettes plus qu'à des tsunamis. Le constat n'est ni triste ni amer. Il dégage même totalement l'horizon : ça sera la ligne bleue que promet le titre de cet album fondamental.

C'est le début des années 1990, les machines autorisent une approche nouvelle de la musique, de la composition, avec les restes et les oublis de décennies de sons. Des disques par milliers et des hommes, souvent issus de la mouvance DJ, de Massive Attack à DJ Shadow, font ce constat : peut-être que tout a été dit, que les grammaires sont plus ou moins figées, qu'une langue nouvelle n'apparaîtra qu'en recyclant, détournant, violentant, frottant entre eux des albums appris par cœur. Ils ne le savent pas mais ils anticipent l'approche internet de la musique, plus horizontale que verticale, écrasant les époques et ratatinant les genres. A ce jeu de la table rase des habitudes – mais certainement pas des sons –, *Blue Lines* restera comme l'un des premiers grands albums postmodernes. Et qu'importe que ces jeunes gens pressés et agités de Bristol l'aient fait par instinct, par impatience, plutôt que par réflexion, par construction : le résultat est là. Messieurs Jourdain du postmodernisme, les Bristoliens auront ensuite tout le temps et le recul pour théoriser, avec panache, leur musique. Mais il fallait être devin ou inconscient pour ainsi construire l'avenir sur un constat de mort.

Blue Lines entérine donc, à sa sortie en avril 1991, la certitude que la vraie nouveauté consiste à agencer le passé, à se dépatouiller avec ses enseignements, à les désacraliser avec irrévérence. Né de la culture des soundsystems, Massive Attack ne s'est pas contenté pendant des années de mixer les disques, mais en a fait de même avec les ego disproportionnés de ses membres et, surtout, avec leurs cultures d'apparence contradictoires. Quand sort *Blue Lines*, 3D, Mushroom et Daddy G, les trois piliers du vaste collectif, sont même parvenus à un miraculeux Yalta. Leur musique, sans cesse étirée dans un sens ou dans l'autre, résiste aux déchirures, prend les formes les plus insensées : elle s'est informée (gloutonne) à des sources aussi variables que le punk-rock, le hip-hop, la soul, la new-wave ou le reggae. Et pourtant, elle ne parle que d'une voix, dans une langue archivivante, sensuelle, fluide. Elle est à la fois anxieuse et hédoniste, dansante et méditative, charnelle et glaciale : après des années de *Summer of Love* et de débauche dance-floor, c'est la gueule de bois qui frappe l'Angleterre. *Blue Lines* devient un de ces albums que tout le monde doit posséder, par goût sincère le plus souvent, parfois aussi pour continuer d'entretenir l'illusion que l'on appartient à son époque.

En 2010, dans *Les Inrockuptibles*, l'écrivain Will Self se souvenait de sa rencontre décisive avec cet album. *"Au début des années 90, quand l'Angleterre était chiante – mais d'une autre façon qu'aujourd'hui –, j'ai entendu pour la première fois* Blue Lines *de Massive Attack. Je venais de fêter mes 30 ans et me croyais trop vieux pour la pop music. J'avais passé l'été 87, soi-disant le 'Summer of Love', sur une chaise longue : toute cette dance music, ce truc de rave de l'époque m'évoquait un robot mal rebranché actionnant une boîte à rythmes. Le Wigmore Hall* (temple de la musique classique – ndlr) *me tendait les bras et j'allais répondre à son appel quand une petite amie de dix ans plus jeune posa un vinyle sur ma platine. Un monde sonore sinueux, sensuel et subversif explosa quelque part entre mes deux oreilles. Peut-être même dans toute la pièce. Voire sur tout le pâté de maisons. On y entendait cet effet 'dedans-dehors' propre à la musique de Massive, l'élément 'planant' assuré par l'écho, le beat décalé et la bande en boucle. Puis venait la géométrie angulaire sous-jacente du hip-hop : les stances du chant parlé étayant les notes haut perchées de la diva soul Shara Nelson. J'y entendis un son d'abord subversif, vitalement connecté à l'acte sexuel*

dès que c'est triste, que ça raconte le désœuvrement anglais et que les beats s'étirent, il y a du Blue Lines dans l'air

et au dérangement des sens par tous les moyens."
Daddy G, le gentil géant du collectif devenu duo au fil des tensions et des drames, minimise aujourd'hui l'importance de *Blue Lines* : pour lui, la préhistoire est plus importante que cette histoire. Elle remonte à The Wild Bunch, la première incarnation de Massive Attack, il y a plus de trente ans. *"La vraie révolution, ce n'est pas* Blue Lines, *c'est ce que nous faisions avec The Wild Bunch au milieu des années 80 : passer une musique sombre avec des rythmes lancinants, alors que partout ailleurs la musique était festive, rapide."*

The Wild Bunch, formé dès 1983, est avant tout un soundsystem comme il en existe alors tant dans le ghetto de St Paul, à Bristol, où les Jamaïcains et les étudiants trompent l'ennui en dansant, fumant et, à l'occasion, en se poignardant. Jeunes Blacks et Blancs se réunissent pour partager leur sueur : dans les clubs, le métissage est une évidence, du moment que les basses bourdonnent, méchantes et impérieuses. Il faut dire que, depuis le début des années 1980, les groupes de Bristol, comme Rip Rig & Panic ou Pop Group, ont frotté la tension et l'urgence du punk à la langueur et à la fluidité du funk ou aux langueurs du reggae. Et que les basses sont sévères, montées des entrailles de la terre.

La différence est que The Wild Bunch, assemblage hétéroclite de fans de dub, de hip-hop, de postpunk, de soul, de pop et de reggae, possède un goût prononcé pour les collisions risquées (écouter, par exemple, leur relecture du *Look of Love* de Burt Bacharach) et, surtout, un prodigieux casting. Car outre Daddy G, Mushroom et 3D, qui formeront ensuite la carcasse de Massive Attack, les autres activistes de The Wild Bunch s'appellent Roni Size, Tricky, DJ Milo ou l'immense Nellee Hooper, qui allait plus tard produire Björk, Madonna ou Janet Jackson.

De toute la bande, le plus expérimenté s'appelle Milo et, sur ses platines, il mélange déjà le jazz-funk de Roy Ayers au rock anxieux de Joy Division. C'est à un concert de Bauhaus qu'il rencontre un autre fanatique de musique : le jeune Blanc à cheveux longs Nellee Hooper... Un fan de reggae, Jamaïcain gigantesque rencontré dans une boutique de disques punk, se joint vite à eux : Daddy G est dans la place et fournit le trio en vinyles volés dans la boutique où il travaille. C'est là, chez Revolver, que Daddy G rencontre un jeune fanatique de hip-hop. Mushroom n'a que 15 ans mais il impressionne les anciens par sa connaissance des beats. Nettement recentré sur le hip-hop, le collectif prend alors possession chaque mercredi des platines d'un club louche de Bristol, le Dug Out (aujourd'hui transformé en restaurant thaï). Un jeune rappeur, Willie Wee, et un jeune Blanc surexcité, fan de graf du nom de Robert Del Naja, alias 3D, complètent la formation du groupe. Ce dernier a déjà tagué les murs de la ville du nom de ce collectif qu'il rêve de rejoindre. Dans l'ombre de ce mentor, un jeune homme se met aussi au graf : il deviendra célèbre sous le nom de Banksy. Au départ, 3D n'est censé intervenir que visuellement mais, très vite, son sens de la formule et son écriture au scalpel le poussent lui aussi vers le micro. En ville, The Wild Bunch impressionne : à eux les disques les plus rares, les fringues les plus exclusives, les plans les plus audacieux (des voyages au Japon ou à New York, à l'invitation d'une vieille copine locale : Neneh Cherry). Mais la nouveauté vient surtout des platines, de ce vertigineux melting-pot où chacun importe ses obsessions sans que le résultat final ne perde en sensualité, en fluidité. Le succès du dispositif est énorme sur place : *"On bloquait complètement le quartier,* se souvient Daddy G. *Les gens dansaient dans toutes les rues."* Devant eux, les vocations naissent, d'autres s'épanouissent au contact de ce collectif aux frontières mouvantes. Les garçons de Portishead voient la lumière... noire. Le jeune banlieusard Geoff Barrow, leader du groupe, deviendra même assistant en studio sur l'album *Blue Lines* : il prépare le thé mais ses oreilles se gavent. *"A Bristol, les gens juraient qu'ils faisaient partie de la famille de Milo ou de Daddy G, qu'ils étaient le frère de 3D, c'était la clé pour paraître cool"*, rigole encore DJ Krust.

"un monde sonore sinueux, sensuel et subversif explosa quelque part entre mes deux oreilles" l'écrivain Will Self

La ville devient alors trop petite pour cette concentration phénoménale de personnalités et, très vite, Milo et Nellee Hooper partent tenter leur chance à Londres, où leurs talents de DJ leur ouvrent les portes de tous les clubs. C'est à cette époque, en 1986, que The Wild Bunch se voit offrir, pour la première fois, la possibilité d'enregistrer une musique jusqu'ici réservée aux soundsystems. Sous la pression de Nellee Hooper, un deal avec 4th & Broadway, la division dance du label Island, est vite conclu. Le groupe ne possède presque aucune expérience du studio mais tient à n'utiliser que ses équipements rudimentaires. Le fruit de ces sessions cahotiques appartient à la légende : un maxi introuvable, *Tearin' down the Avenue*, est pressé à quelques exemplaires. Il deviendra un classique en raison de sa face B : une reprise de Burt Bacharach *(The Look of Love)* sévèrement perturbée de beats hip-hop. C'est une inconnue qui remplace Dionne Warwick au chant : la future diva-star Shara Nelson. Il faudra attendre un an pour une première sortie officielle : *Friends & Countrymen*, un maxi qui reprend la même face B, sans plus de succès. Cette débandade commerciale marque la fin de The Wild Bunch mais aussi le début de sa mythification.

En 1994, avec trémolos et fierté, Daddy G nous racontait l'héritage de cette aventure. *"Avant* ▶

Blue Lines
Massive Attack

> "on nous demande souvent : 'Comment vous positionnez-vous par rapport à Portishead ou Tricky ?' Devant !, point à la ligne" **Daddy G**

The Wild Bunch, aucun Blanc n'allait traîner à St Paul et aucun Noir n'allait dans les parcs qui dominent la ville. Mais nous, nous organisions nos soundsystems où bon nous semblait. Nous avons incité les jeunes à se mélanger, à être plus tolérants – c'est notre plus grande victoire." Une autre immense victoire de *Blue Lines* a été d'envisager une traduction très anglaise du hip-hop, dans laquelle sont ensuite venus se nourrir les plus passionnants anglais de ce genre glissant : The Streets, Burial, Jungle, Young Fathers... Dès que c'est triste, que ça raconte le désœuvrement anglais et que les beats s'étirent, il y a du *Blue Lines* dans l'air.

Avec ses 775 000 ventes en Angleterre (contre un imposant 300 000 en France), ce premier album deviendra un authentique succès commercial, même si le label, qui peine à vendre les titres aux sacro-saintes radios, reste alors perplexe, voire inquiet. *"Après* Blue Lines, se souvient 3D, *nous avons longtemps cru que nous allions nous retrouver sans label. Des gens de notre maison de disques pensaient que nous étions déjà finis. On nous traitait de feignasses, on nous disait que notre heure était passée."* Ironie du sort : *Blue Lines* sera élu meilleur album de tous les temps en 1997, lors d'une enquête lancée notamment par *The Guardian*, Channel 4 et les magasins HMV.

On n'est pourtant pas certain que "feignasses" soit inapproprié dans ce cas, tant le groupe ne semble avancer qu'au rythme des plans dégotés par son manager, Cameron McVey, mari de Neneh Cherry. *"Je connaissais 3D depuis The Wild Bunch, on me l'avait recommandé pour écrire un rap pour Neneh Cherry,* se souvient aujourd'hui McVey, connu à l'époque sous le surnom de Booga Bear. *Quand le collectif s'est éparpillé et qu'est né Massive Attack, je suis devenu manager, mais pas au sens traditionnel du terme : j'étais plus un aîné qui les aidait à maîtriser leur flux d'idées. Ils n'avaient pas vraiment besoin de moi. Personne ne peut leur dire quoi faire. Mon rôle, c'était* executive brother, *ils étaient avant tout mes amis."*

C'est lui, sur la foi de maquettes instrumentales, qui pousse Daddy G, 3D et Mushroom à tenter l'enregistrement d'un premier album en 1990. Le groupe a alors déjà sorti, sans le moindre écho commercial ou médiatique, un premier single *(Any Love)* en 1988. Et Cameron possède ce qui manque alors à Massive Attack : les connections dans l'industrie, des bureaux londoniens et des réseaux internationaux. *"Ils ont commencé à venir traîner chez nous à Londres,* se souvient-il. *Ils étaient passionnants, curieux de tout, très drôles et incroyablement cools. Sapés comme des milords. Jusqu'à ce qu'il daigne parler avec son accent de Bristol à couper au couteau, j'étais convaincu que Mushroom venait de New York, du Queens ! Mais c'était leur force aussi : savoir précisément ce qui se passait à New York, mais en adaptant cette culture au contexte anglais."*

L'enregistrement de *Blue Lines* s'étalera sur plus d'un an et sera logiquement interrompu par l'absentéisme massif que provoque la Coupe du monde de football 1990. Entre-temps, l'ancien compère Nellee Hooper a brûlé la politesse à ses anciens collègues en sortant, dès 1989, *Keep on Movin*, avec son groupe Soul II Soul, véritable amorce de cette révolution soul anglaise. Mais de *Safe from Harm* à *Unfinished Sympathy*, Massive Attack voit nettement plus large, plus loin : entre BO atmosphérique et dub enfumé, electro lascive et pop stellaire, soul opulente et hip-hop panoramique, les Bristoliens inventent une musique et une esthétique qui vont irradier non seulement toute une scène britannique mais aussi mondiale. Pour la première fois, soul et hip-hop ne sont pas ici envisagés comme une langue étrangère, maladroitement adaptée à l'Angleterre, mais comme un véritable idiome local, enrichi de ses propres vécus et traditions.

L'enregistrement contraste pourtant avec la volupté, la nonchalance que l'on entend : il faut unifier des titres dont certains existent depuis sept ans, composer avec une désorganisation vertigineuse et gérer les ego explosifs d'une troupe riche en fortes têtes, dont Tricky et Shara Nelson. Daddy G se souvient de tensions qui resteront le sceau absolu du groupe : *"Notre seule préoccupation, c'était de finir le disque, d'éviter l'explosion – car on s'engueulait déjà beaucoup. Nous portions en nous ces milliers de disques que nous avions écoutés jusqu'ici, il fallait canaliser ce fanatisme."*

A la production, Cameron McVey a insisté pour introduire un corps étranger dans Massive Attack : le producteur Jonny Dollar (décédé en 2009), loin de la culture hip-hop du groupe. *"Je suis fier de ce coup-là, inviter un Blanc, fan de Talk Talk, pour mettre en forme cet album ! Mais je ne me souviens pas de tensions, nous nous marrions même sans arrêt. C'était comme une colonie de vacances. La combinaison des uns et des autres, de ces opposés, a donné son ampleur à l'album. Moi, je n'y suis pour rien : j'ai juste regardé des génies au travail, puis j'ai mixé le tout en les écoutant, avec honnêteté."*

Le catalogue des samples utilisés résume assez bien ce choc de civilisations, mais aussi le bordel sonique nécessaire à la réalisation d'un tel album. De Funkadelic à Wally Badarou, d'Isaac Hayes à Mahavishnu Orchestra, d'Al Green à Billy Cobham, le spectre est étonnamment large pour des gens de cet âge. C'est au prix de ces additions instables que l'album gagnera son prodigieux équilibre de mélancolie et d'espoir. Une musique à la fois dansante et accablante, sexuelle et boudeuse : de la soul music, donc, dans tout son éclat. *"Notre musique se nourrit de Bristol, de sa paresse,* nous racontait 3D en 1992. *Nous avons toujours utilisé des tempos lents car nous sommes feignants. C'est dans notre sang et dans notre musique. Seul celui qui jouit d'une certaine richesse d'âme, d'une certaine spiritualité, peut danser sur notre musique."*



Kevin Cummins/Getty Images

Bristol, capitale anglaise de l'oisiveté et du bédo bien rempli comme influence majeure. Bien sûr. Et la comptabilité des inspirations hors musiques ne s'arrête pas là. Ces chansons sont trop visuelles pour ne pas s'être goinfrées de cinéma – sur le clip d'*Unfinished Sympathy*, la musique joue d'ailleurs le rôle de BO d'un court métrage morose. Pas un hasard si 3D vénère Leos Carax ou si le livret de *Blue Lines*, au chapitre des influences, recense *Taxi Driver*, *Blood Simple*, *Un après-midi de chien* ou *Body Double*.

A l'époque de ce premier album, les concerts/performances de Massive Attack sont systématiquement aussi bordéliques qu'indignes : même un bon concert de Massive Attack reste un mauvais concert. Il faudra attendre la tournée de *Mezzanine* (1998) pour que le groupe trouve sa place sur scène. Son engagement politique, toujours radical, trouvait enfin son ton avec le matraquage hypnotique de ses slogans et punchlines. On l'avait alors mésestimé sur *Blue Lines*, mais cette dimension politique, même dissimulée dans le flou artistique de cette soul du futur, était déjà là, héritée de Clash, un des rares groupes qui semble faire l'unanimité au sein du groupe. *"Nous avions grandi sous Thatcher, que nous haïssions,* se souvient McVey. *Nous étions tous très politisés et, même si ça ne se reflétait pas forcément alors dans la poésie de 3D, il y avait des choix politiques très fermes. Déjà, ce mélange de jeunes Blancs et Noirs, ce melting-pot de cultures, c'était une réaction au thatchérisme. Et puis des chansons comme* One Love *ou* Hymn of the Big Wheel *pronaient l'unité, le front."*

Quand il émerge finalement du studio, Massive Attack n'est pas du tout convaincu d'avoir réalisé le chef-d'œuvre que tant d'autres verront plus tard. 3D en premier : *"On pensait juste avoir enregistré un disque potable. Quand on a commencé à le faire écouter aux maisons de disques, leurs réactions enthousiastes nous ont vraiment étonnés : nous n'étions que des fans qui sélectionnaient et passaient la musique des autres à travers un soundsystem... La seule progression, sur notre premier album, c'est que nous samplions ces disques au lieu de les passer sur les platines."*

Un album "potable" à l'héritage pourtant phénoménal : tout un pan de la musique vient y cocooner, y chercher un remède à la tachycardie ou à l'impuissance. Sous la bannière du trip-hop, des milliers de suiveurs réduiront le son tendu et épineux de Massive Attack à quelques tics et recettes, javelliseront ce "son de Bristol" en une simple musique décorative, à un spleen chochotte pour cafés branchés-ploucs. Presque dix ans après *Blue Lines*, Daddy G s'emportait encore et toujours quand on mentionnait le maudit mot de "trip-hop". *"On nous demande souvent : 'Comment vous positionnez-vous par rapport à Portishead ou Tricky ?' Devant !, point à la ligne. Ils font ce que nous faisions il y a cinq ans et nous, nous avons avancé. Et encore, Tricky ou Portishead le font bien, ils partent de notre point de départ et avancent sur leur propre voie à partir de là. Il y a bien pire : tous ces Moloko, ces Morcheeba... Comme si personne n'allait remarquer que c'était de la vulgaire copie."*

Jamais Massive Attack ne se reposera sur ses lauriers, ses acquis. En mouvement perpétuel comme l'annonçait sa chanson *Hymn of the Big Wheel*, le collectif ne reviendra plus jamais fureter sur ces terres luxuriantes, s'enfonçant ensuite dans des voies de plus en plus escarpées, cahoteuses et ténébreuses. La ligne bleue ne sera jamais une ligne droite, ou la ligne d'un parti. ■

Blue Lines (Circa Records/Virgin)
concerts les 26 et 27 février à Paris (Zénith)





American Psycho
Bret Easton Ellis

Objet d'un scandale sans précédent à sa sortie en 1991, *American Psycho* est aujourd'hui considéré comme un classique de la littérature américaine contemporaine. Resté intransigeant face aux tentatives de censure de son éditeur et au tumulte infernal qui a suivi, Bret Easton Ellis revient sur la genèse d'un chef-d'œuvre toujours aussi dérangeant.

par Yann Perreau photo Renaud Monfourny

American Psycho
Bret Easton Ellis

V*ous écrivez cinq pages sur* American Psycho*, vraiment ?"* Bret Easton Ellis semble étonné quand on lui explique ce dont il s'agit. Il rit et on remarque une légère rougeur sur ses joues. L'écrivain s'est tant fait critiquer, calomnier, insulter pour ce roman. Il se réjouit que son livre soit désormais considéré comme l'une des grandes œuvres de la littérature américaine contemporaine. L'homme reçoit chez lui, cet appartement en haut d'un gratte-ciel de West Hollywood. Dans le living-room, une gigantesque télé à écran plat diffuse en boucle CNN, les images des attentats de Paris (nous sommes quelques jours à peine après le 13 novembre). Todd, son boyfriend, compose des chansons sur un clavier électronique. Ellis propose quelque chose à boire, on entre dans son bureau. Pièce imposante, siège pivotant dans lequel il s'affale. Au mur, une autre télé, allumée sur la même chaîne d'info ; et dans une bibliothèque quelques livres, des classiques ainsi que les siens, dans toutes les langues. Le romancier porte son éternel jean/sweat-shirt à capuche qu'il recouvrira d'une veste quand on sortira prendre un Uber plus tard.

"American Psycho *donc... ça va faire vingt-cinq ans..."* Il doit faire des efforts pour se replonger dans sa genèse. *"Je l'ai écrit complètement seul. J'ai seulement donné quelques pages à lire à mon petit ami de l'époque. Il en est ressorti choqué et m'a dit : Bret, ce truc va t'apporter de graves ennuis."* L'auteur explique comment cet homme, un yuppie de Wall Street, lui aurait en partie inspiré le personnage de Patrick Bateman. Le golden boy idéal, beau, riche, intelligent et élégant qui se révèle aussi futile, sexiste, pervers. Il devient peu à peu ce psychopathe et serial-killer, s'attaquant à des clochards et prostituées qu'il découpe à la hache ou autres joyeusetés du style.

Quelques mois plus tard, au printemps 1990, le correcteur du manuscrit fait part de son antipathie profonde pour l'objet à l'éditeur d'Ellis. *"On a commencé à réaliser qu'on allait avoir quelques difficultés"*, sourit l'auteur. Durant l'été, son éditeur reçoit des coups de fil de plusieurs responsables de la maison d'édition, offusqués par les épreuves de ce livre qui doit paraître dans quelques mois. Il tente de convaincre Ellis de renoncer aux passages les plus violents. Peine perdue. A la fin de l'été, les pages les plus hardcore du livre fuitent dans la presse. Une violence inouïe, macabre et sadique y est décrite avec une précision insoutenable. Dans la scène qui choqua sans doute le plus, notre héros-beau-gosse-psychopathe ouvre le vagin d'une de ses victimes et y introduit un tube en plastique dans lequel il glisse un rat. Il observe ensuite l'animal dévorer la femme de l'intérieur... Orchestrée par ceux qui, chez Simon & Schuster, sont opposés à la sortie du livre, cette campagne de presse porte ses fruits. En novembre, la maison d'édition annonce qu'elle annule la sortie du livre et renonce aux 300 000 dollars d'avance accordés à l'auteur.

"Ce fut un choc, pâlit le romancier. *Le livre avait déjà été imprimé. Je pensais sincèrement qu'on pourrait arriver à un accord. Je leur expliquais qu'il s'agissait d'un projet expérimental, que je me préparais déjà à écrire des romans plus conventionnels pour cette maison d'édition par la suite, et que c'était le moment de m'amuser un peu."* Il tient à préciser que ce n'est pas son éditeur, mais le pdg du groupe possesseur de Simon & Schuster, Martin S. Davis, qui prit la décision. Olivier Cohen, patron des Editions de l'Olivier, se souvient bien de cette saga qui tint le monde littéraire en haleine pendant plus d'un an. L'éditeur français évoque une version légèrement différente de l'affaire : *"Il était de notoriété publique que Richard Snyder, le patron de Simon & Schuster, était inculte. Il ne lisait jamais les livres qu'il publiait, préférant confier ce rôle à sa femme. Horrifiée par le roman d'Ellis, celle-ci aurait menacé son mari de divorcer s'il n'y renonçait pas."* Le jour même de l'annonce de son annulation, le roman est racheté par Knopf, et le manuscrit confié à un ami de longue date de l'écrivain, Gary Fisketjon. La fin du calvaire, se dit l'auteur, loin de se douter que ce n'est qu'un début. *"Gary n'aimait pas le livre. Il m'écrivait des lettres passionnées me suppliant de couper les passages violents, m'expliquant que c'était de mauvais goût, que j'en aurais honte plus tard..."* De nouveau, Ellis ne lâche rien. Cohen se remémore une discussion avec un Fisketjon au bout du rouleau : son auteur avait rejeté pratiquement toutes ses suggestions de correction.

American Psycho sort enfin, en version poche *(paperback)*, l'éditeur lui refusant les honneurs du *hardback*. Immédiatement, le livre provoque un mouvement de panique qui se propage vite de New York à l'ensemble du pays. Banni par 70 % des libraires en Amérique, il est interdit à la vente aux mineurs en Australie qui exige qu'il soit entouré d'une enveloppe en plastique prévenant de son contenu, comme certains magazines porno. Même sort en Nouvelle-Zélande et en Allemagne, où il est considéré *"dangereux pour les mineurs"*.

"Comme William S. Burroughs avec Le Festin nu, American Psycho *était entouré d'un parfum de scandale avant même sa sortie*, se souvient Dennis Cooper. *On l'aimait ou on le détestait, le plus souvent sans l'avoir lu."* L'écrivain américain installé à Paris, dont l'œuvre, parfois décrite comme "queercore", s'inscrit dans la lignée de Sade ou Guyotat, est un peu le frère jumeau d'Ellis, en plus expérimental et moins connu. Sorti par hasard deux mois après *American Psycho*, son roman *Frisk* met en scène des prostitués masculins subissant toutes sortes de supplices.

Les deux écrivains sont bientôt mis dans le même panier, décriés comme dépravés, dangers pour la nation. Ils reçoivent l'un après l'autre des menaces de mort

seul le Los Angeles Times publie une critique positive du roman. Immédiatement, 15 000 lecteurs se désabonnent



Catherine McGann/Getty Images

Bret Easton Ellis (à droite) avec l'écrivain Jay McInerney et le mannequin Marla Hanson. New York, avril 1990

d'activistes LGBT qui dénoncent ces *"représentations inadmissibles d'homosexuels"*. Ellis doit faire appel à un garde du corps. *"L'Amérique vivait une période très réactionnaire,* rappelle-t-il. *C'était l'heure de gloire de George H. W. Bush, de ce qu'on a appelé les 'culture wars'. Tout ce qui était considéré comme 'autre', 'différent', tout ce qui remettait en cause le statu quo était attaqué."* Il cite les campagnes de diffamation contre Madonna, contre l'artiste gay Robert Mapplethorpe. Et le politiquement correct de certains activistes gays, *"tout aussi fanatiques"*.

***American Psycho* est aussi attaqué par des figures du féminisme. La très respectée National Organization for Women** appelle au boycott du livre. Elle imprime des stickers "No Knopf 91" contre la maison d'édition et ouvre une ligne téléphonique qui diffuse les passages les plus crus du roman. Toujours sidéré par ces épisodes, Bret Easton Ellis les commente d'un hochement de tête. Il évoque *"cette femme, dans une librairie Barnes & Noble, qui avait recouvert mes livres de sang"*. Confirme que *"personne ne s'est exprimé, publiquement, en ma faveur"*, malgré quelques coups de fil *"rares"* et *"soutiens discrets"* d'amis proches. Une cabale sans exception, la presse prenant le relais. Du *New Yorker* au *Washington Post*, les grands critiques s'offusquent : style plat, nihilisme de l'auteur. Les plus réactionnaires s'effrayent des *"méfaits d'une œuvre dangereuse sur les mœurs des jeunes Américains"*. Seul le *Los Angeles Times* publie une critique positive du roman. Immédiatement, 15 000 lecteurs se désabonnent.

En France, la situation est encore plus surprenante. Les grands éditeurs décident de passer la main, renonçant à publier le roman. C'est finalement l'improbable (et excellent) Gérard-Julien Salvy qui en hérite. Sa petite maison d'édition achète les droits *"pour une somme modique"*, accorde ce dernier. Un premier tirage à 5 000 exemplaires en 1992, une réimpression dans la semaine qui suit. Plus de 30 000 ventes au total, sur un an, avant que le livre ne soit racheté par le Seuil pour une version poche. L'éditeur ne s'explique toujours pas la frilosité de ses confrères : *"Une décision totalement incompréhensible, surtout de la part de Christian Bourgois qui avait publié ses deux premiers livres."* Olivier Cohen confie pour sa part ses regrets. *"J'ai manqué d'audace"*, juge l'éditeur, précisant toutefois qu'il a longtemps hésité. Mais il publiait déjà Jay McInerney, le "frère ennemi" de Bret Easton Ellis, ce qui compliquait les choses. Comment expliquer qu'un pays ayant donné naissance à Sade, Bataille et Lautréamont ait pu passer à côté d'*American Psycho* ? *"En France, on apprécie les auteurs transgressifs quand une validation intellectuelle va avec un appareil critique, théorique,* explique Cohen. *Avec Ellis, on était dans une esthétique pop, populaire, radicalement nouvelle. Du jamais lu."*

Si Bret Easton Ellis a bien lu Sade, Burroughs, Lautréamont, les auteurs "transgressifs" auxquels on a tendance à le rattacher, ses références sont bien plus mainstream. Romans populaires, d'espionnage, Stephen King, Raymond Carver, des classiques comme Hemingway. Et puis le nouveau journalisme, *"pour sa capacité à décrire les choses avec précision"*. Il allume une autre cigarette, se replonge dans ses souvenirs. *"En 1986, j'avais vendu* American Psycho *à mon éditeur en une phrase : 'C'est l'histoire d'un serial-killer à Manhattan, un livre sur les excès de Wall Street'. Ça lui avait suffi. En 1991, le manuscrit en main, ils m'ont demandé : 'Où est le détective ? Pourquoi le bad guy ne se fait-il pas prendre ? Pourquoi n'y a-t-il pas d'histoire ? Pourquoi des scènes de meurtre aussi détaillées ?"*

L'écrivain ne s'est jamais intéressé à l'intrigue dans un roman. Il aime coller au plus près du quotidien, ce qu'il y a de plus trivial. *"Pour* American Psycho, *j'ai travaillé à rendre la narration plate, répétitive. J'aimais le rythme que cela créait."* Ennui, monotonie des dîners chic auxquels se rend Bateman avec leurs conversations superficielles. Grand admirateur, Philippe Djian cite les dialogues magnifiques d'Ellis, *"parfaitement réalistes, souvent sans intérêt, comme dans la vie réelle. Je peux vous assurer que ça demande beaucoup de boulot d'arriver à ce style neutre,* s'enthousiasme le romancier français. *C'est ce qui est explosif dans* American Psycho, *cette capacité à mettre le lecteur dans la peau du psychopathe, cette aptitude qu'a l'écrivain à rendre son personnage presque sympathique par certains aspects, même après qu'il a décapité l'une de ses victimes."* ▶

American Psycho
Bret Easton Ellis

Ellis évoque *"ce nombre incalculable d'hommes que je rencontre, depuis vingt-cinq ans, et qui viennent me dire, souvent après quelques verres : je suis Patrick Bateman ! C'est moi que vous décrivez dans cette histoire."*

Jusque récemment, il parlait peu de son livre le plus connu. Une pudeur qui s'explique d'abord par l'hystérie collective des débuts. Ces talk-shows qui voulaient l'inviter avec des questions type "Etes-vous misogyne ?". Il préféra décliner. Puis il s'est mis à lancer des fausses pistes d'interprétation. Dans *Lunar Park*, autofiction qui revient sur sa période *American Psycho*, il explique s'être inspiré de son père pour imaginer son personnage principal. Aujourd'hui, il le dit sans détour : c'est bien ses propres fantasmes, *"ces pensées dont je ne suis pas fier"*, qu'il a couchés sur le papier. *"Je me suis longtemps caché derrière cette étiquette de la satire sociale, comme si j'avais écrit un essai contre le système. C'est en fait mon livre le plus personnel. J'y ai mis toute ma frustration, ma rage, mon angoisse à l'idée de devenir adulte."* Quand il se lance dans l'écriture, Ellis a une vingtaine d'années. Sa vie de riche New-Yorkais désabusé ressemble (trop) à celle de Patrick Bateman. La romancer ainsi, sous les traits d'un tueur en série, l'a *"complètement libéré. J'ai réalisé que je ne pourrais jamais convenir à ce qu'on attendait de moi – ce modèle de l'homme superpuissant, viril et riche, comme une obligation morale."*

La dimension politique du livre n'en est que plus forte, authentique. Avec son autofiction avant l'heure, Ellis a tendu à l'Amérique des années Bush un miroir effrayant. Car c'est bien de Wall Street qu'il s'agit, de ces banquiers avec lesquels il traînait alors. Il raconte ce dîner dans un de ces restaurants ridiculement chers, type Dorsia, qu'il décrit si bien dans son roman. *"Nous étions dix autour de la table. Tout d'un coup, je me suis dit : il y a sans doute un psychopathe parmi nous. Peut-être même deux. Car ils sont tous fous. J'en étais convaincu."*

Dans le monde irréel de ces yuppies ultrariches, filles, costumes Armani et voitures se consomment comme des produits, jusqu'à en perdre la tête. Telle est la charge anticapitaliste d'*American Psycho*. Tout à coup, le businessman, l'idéal de l'Amérique, se transforme en tueur en série. C'est l'essence même de son travail, ses valeurs, qui font de lui un psychopathe. Ellis fait des phrases comme : *"Courtney porte une veste en laine et un gilet, un T-shirt en jersey de laine et un pantalon de gabardine Bill Blass, des boucles d'oreilles Gerard E. Yosca en cristal, émail et plaqué or, et des ballerines d'Orsay Manolo Blahnik en satin de soie."* Son héros dissèque chaque individu, l'apparence, le style vestimentaire, comme le ferait un magazine de mode. Le monde se réduit à l'énumération de marques de fringue, les êtres humains à des logos. Sauf que Bateman est, aux yeux de ses confrères, l'incarnation même de l'élégance et ils craignent autant qu'ils admirent son jugement. Malgré sa monstruosité, il reste un esthète, tout comme l'écrivain qui l'imagine. Ellis redonne ainsi à "l'art pour l'art", au dandysme ses lettres de noblesse, tout en dénonçant le consumérisme et le décervelage de l'époque. Génie littéraire, autant que politique, qui bouleversera tant de vies. De Norman Mailer à Irvine Welsh en passant par Frédéric Beigbeder, certains ont écrit qu'ils ne s'en sont jamais remis.

Après, il y eut la postérité. Le film d'abord, sorti en 2000. L'un des producteurs, Chris Hanley, revient sur la genèse du projet. *"J'étais à Cannes. Tout le monde parlait de ce bouquin. J'étais au bord d'une piscine avec Vincent Gallo. J'ai pris une page au hasard et je me suis mis à lire à voix haute. C'était le passage où Bateman défonce la tête de quelqu'un avec une hache. Tout le monde s'est arrêté pour m'écouter. J'ai immédiatement appelé l'agent pour acheter les droits."* Comme c'est souvent le cas, l'auteur du roman reste poli mais assez distant vis-à-vis de son adaptation au cinéma. *"Ce n'est pas la même chose que mon livre,* résume-t-il, *mais c'est plutôt réussi."* L'intelligence des producteurs fut de trouver Mary Harron, réalisatrice talentueuse, pour s'y confronter. A tel point que le magazine *Dazed & Confused* titra, dans un retournement de situation inespéré : "American Psycho*, un film féministe."*

Le tournage du film faillit pourtant capoter après qu'un tueur en série a clamé lors de son procès que le roman d'Ellis était sa bible… Hanley évoque ces restaurants refusant d'accueillir le tournage, ces acteurs se retirant du projet. Engrangeant peu d'entrées à sa sortie, le film est aujourd'hui presque aussi mythique que le roman. Le producteur évoque un bénéfice de 75 millions de dollars depuis la sortie DVD. Il lança aussi la carrière de Christian Bale, inoubliable en Bateman. Outre un *American Psycho 2* raté, qui n'a en commun avec l'œuvre originale que le titre, une version "comédie musicale", avec Benjamin Walker, a été lancée à Londres en 2013. Elle ouvrira à Broadway ce 24 mars.

***American Psycho* est le livre culte par excellence. *Zeitgeist* incontestable, avec *Fight Club*,** des années 1990. Sa capacité à saisir son époque s'est doublée d'une aptitude à anticiper la nôtre. Visionnaire, Ellis avait expliqué vingt ans avant la crise des subprimes cette part d'irrationalité et de folie totale des banquiers de Wall Street – 2008 et Bernard Madoff en furent l'illustration. Comme *Le Portrait de Dorian Gray*, l'histoire de Patrick Bateman reste d'une impertinente jeunesse. Un quart de siècle après, le héros psychopathe n'a pas pris une ride. Lui et ses acolytes – ces 1 % d'hommes d'affaires qui méprisent le reste de la planète – sont plus puissants que jamais. En 1991, Bateman a une idole, un homme auquel il s'identifie et dont il copie les moindres faits et gestes. Ce jeune businessman, qui a son propre talk-show et s'est fait construire un gratte-ciel à Manhattan, s'appelle Donald Trump. Son nom revient sans cesse dans le roman, comme une obsession. Vingt-cinq ans plus tard, la popularité du candidat républicain à la présidentielle rappelle qu'il existe peut-être, ici ou là, des milliers de Patrick Bateman en puissance. ■

"c'est mon livre le plus personnel. J'y ai mis toute ma frustration, ma rage, mon angoisse à l'idée de devenir adulte" Bret Easton Ellis

American Psycho (Knopf)

Oncle Boonmee
Apichatpong Weerasethakul

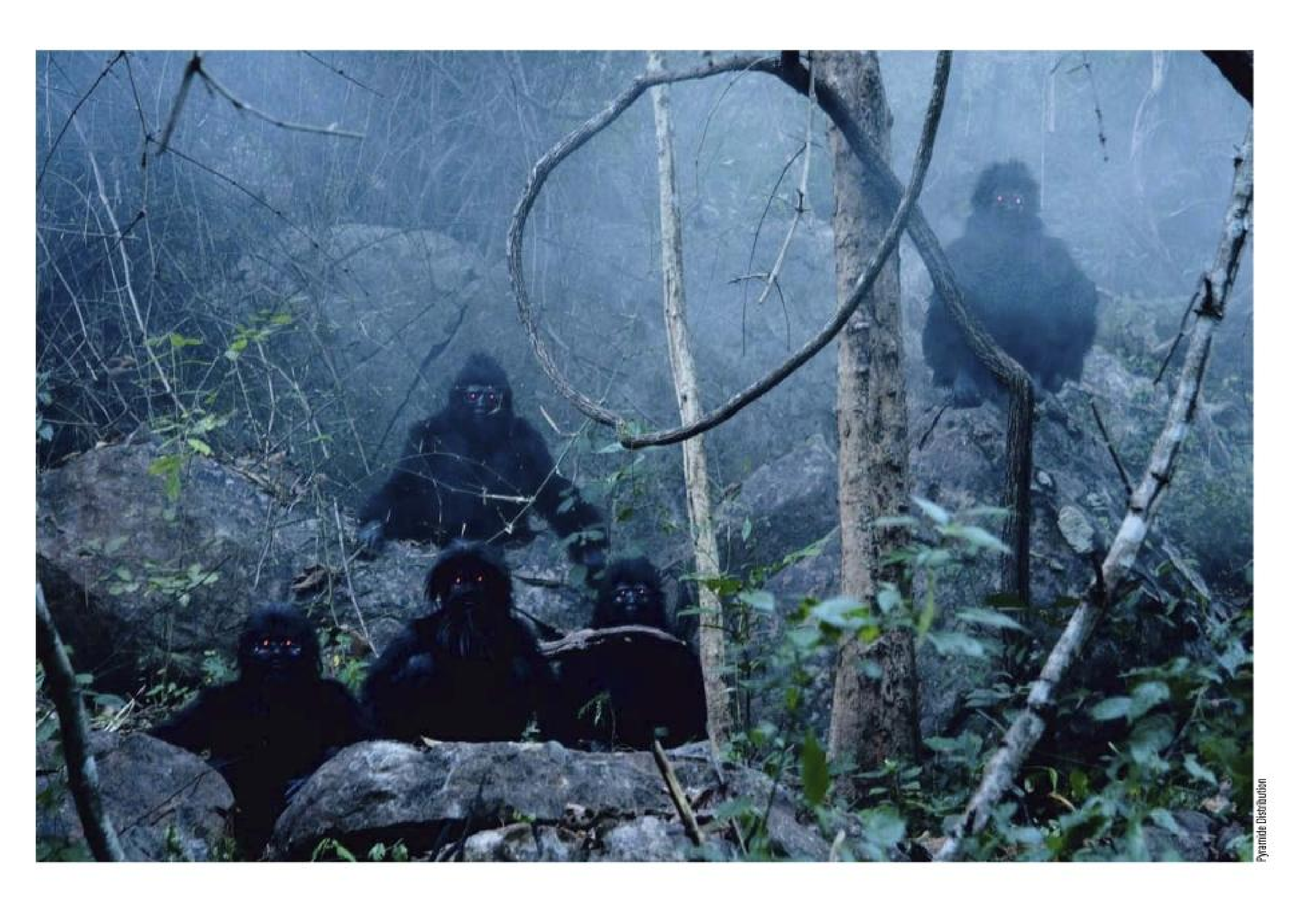
La Palme d'or 2010 expose à un public élargi et à une presse parfois malveillante le cinéma rêveur d'Apichatpong Weerasethakul. Retour sur une bataille d'Hernani critique – et un chef-d'œuvre. **par Jean-Marc Lalanne**

Cannes, dimanche 23 mai 2010. 20 h 30. *"Le film m'a paru aussi étrange et beau qu'un rêve."* C'est par ces mots laconiques mais fermes que Tim Burton, président de jury en fin d'exercice, légitime, à la conférence de presse post-palmarès, l'attribution de sa Palme d'or. Le film s'intitule *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* et le nom du cinéaste thaïlandais qui en est l'auteur contraint la presse internationale à de périlleux exercices articulatoires (assortis de blagues parfois lourdes) : Apichatpong Weerasethakul.

Le choix s'avère du genre clivant. Une partie sensible de la presse internationale (dont *Les Inrocks*) fait la ola. La consécration palmée d'*Oncle Boonmee* vient couronner dix ans de militantisme critique à claironner que ce Thaïlandais génial est l'un des deux ou trois artistes majeurs apparus au XXI[e] siècle naissant. Découvert lors de son deuxième film (*Blissfully Yours*, 2002) à Un certain regard, déjà récompensé avec le troisième (prix du jury pour *Tropical Malady*, 2004), Apichatpong Weerasethakul est un enfant cannois et cette Palme pour son sixième film propulse en pleine lumière une œuvre qui, dans l'ombre de l'art et essai pointu et de la cinéphilie, bénéficiait du plus grand culte.

Mais la pleine lumière parfois aveugle. Tout à coup très exposée, l'œuvre subit de violentes attaques. Le choix du jury présidé par Burton est taxé d'arrogant et d'élitiste. Certains critiques crient à la fraude. Et cette sédition populiste (car c'est toujours au nom du public, qui a bon dos, que la critique réac répand son fiel) trouve son acmé dans les colonnes et sur le site du *Figaro*, où les critiques maison distribuent des gerbes de haine anti-*Boonmee* (déclaré *"Palme de l'ennui"*).

"Je dois être extrêmement protégé car je n'ai pas su à l'époque qu'une partie de la presse française s'était déchaînée contre le film. *En Thaïlande en revanche, les médias ont rendu compte de la victoire cannoise comme un exploit national. Même des médias qui ne s'intéressent que très peu au cinéma et vraiment pas du tout au type de films que je fais en ont parlé."* Pourtant, cette victoire artistique intervient à un moment où le pays fait la une de la presse internationale. Depuis le 14 mars, une guerre civile fait rage. Le parti antigouvernemental, dit des "chemises rouges", proteste dans les rues de Bangkok et est réprimé par les forces du gouvernement, "les chemises jaunes",



Pyramide Distribution

de façon particulièrement sanglante. Alors que le Festival de Cannes est commencé depuis quelques jours, un important leader de l'opposition est abattu d'une balle dans la tête. C'est dans ce contexte de turbulences extrêmes que le cinéaste part pour Cannes. *"Le jour où je suis parti était le pire. On n'avait jamais connu un tel chaos à Bangkok. Mais tout cela devait arriver : tout à coup, les sous-privilégiés ont pris la parole, ont été assez courageux pour exprimer leurs besoins et déclencher une guerre de classe."*

Bien qu'enfouie sous l'apparence d'une chronique panthéiste d'une infinie douceur, cette violence politique est inscrite dans le film. Son coproducteur français, Charles de Meaux, en raconte la genèse. *"Jo* (tel que ses proches surnomment Apichatpong Weerasethakul – ndlr) *est parti d'un texte très connu en Thaïlande. Traditionnellement, au moment de mourir, les gens ont pour coutume de faire écrire leur vie par un moine. L'un de ces textes, datant du XIX*e *siècle, s'intitule* Oncle Boonmee. *Il a profondément marqué Jo, qui a essayé d'en interroger les fondements. Mais ce texte ancien, il le fait résonner avec l'histoire récente de la Thaïlande."*

On suit donc l'agonie d'un vieil homme, installé dans une zone rurale au nord du pays. Ses proches s'installent chez lui. Mais pas seulement ceux qui sont encore en vie. Son épouse défunte, son fils disparu et réincarné en grand gorille aux yeux rouges jaillissent de la jungle et accompagnent aussi le mourant dans sa dernière traversée. Le film campe sur une zone interstitielle entre l'ici et l'ailleurs, les vivants et les morts, les êtres de chair et les esprits. Mais les fantômes libérés sont aussi ceux de l'histoire. Les massacres perpétrés contre les militants communistes dans les années 1970, auxquels a participé l'oncle Boonmee, reviennent le hanter dans ses derniers jours.

En France, porté par sa Palme d'or, *Oncle Boonmee* rassemblera près de 130 000 spectateurs. Une contre-performance pour une Palme d'or mais un triomphe à l'échelle du cinéma confidentiel d'Apichatpong Weerasethakul, dont aucun autre film n'avait jusque-là dépassé 20 000 entrées. En Thaïlande, passé la minute de gloriole nationale, le film n'a été distribué qu'avec une copie et n'a pas dépassé les 5 000 spectateurs. Mais comme le dit son monteur, Lee Chatametikool, quelle que soit la fortune commerciale de ses films, Apichatpong Weerasethakul est un *role model* pour tous les jeunes artistes du pays : *"Il a accompli un parcours qu'aucun cinéaste n'avait accompli. Du coup, il donne la force d'espérer des choses qui paraissent impossibles."* ■

Whatever People Say I Am, That's What I'm Not

Arctic Monkeys

Au milieu des années 2000, quatre gamins du nord de l'Angleterre font leur entrée dans un paysage rock en plein renouvellement. La story Arctic Monkeys démarre et la mythologie pop contemporaine s'en voit bouleversée à jamais.

par Maxime de Abreu



Putain, les années 2000 ! C'était hier mais on en parle déjà comme d'un continent submergé, avec ses petites histoires dans la grande, ses retours de hype et ses anniversaires inévitables. Hasard du calendrier, les 30 ans des *Inrocks* correspondent aux 10 ans de *Whatever People Say I Am, That's What I'm Not*, premier album d'Arctic Monkeys, paru le 23 janvier 2006. A l'époque, une révélation. Depuis Sheffield, dans le nord de l'Angleterre, le phénomène Arctic Monkeys a maturé pendant l'année 2005 au gré du bouche à oreille et des articles du *NME*, pour finalement accoucher de quelques événements clés : une signature, en juin, sur le label Domino (le groupe a dit "non" aux majors), un concert désormais mythique à l'Astoria de Londres, en octobre, et puis la constitution d'une *fan base* massive dans un pays en manque d'icônes depuis la grande époque britpop.

En France, le raz-de-marée atteindra les esprits dans la foulée, le temps de comprendre la singularité de ces quatre post-ados issus de la working-class anglaise, qui véhiculent l'imaginaire d'un monde glauque et romantique typiquement britannique (coucou les Smiths, Pulp et The Streets). Pour capter un minimum ce que les Anglais ont vécu en 2005, les points de comparaison ne pleuvent pas. Ici, pensez à Fauve ≠ ▶

en 2014, soit l'arrivée sur le circuit d'une bande de mecs très "normaux" portés par une vision musicale brute et des textes personnels, voire intimes, et dont la réputation s'est faite au fil des mois usés à écumer les petites scènes où chaque passage est un traumatisme fait d'excitation et de joie irrépressible. Leur point commun ? Etre complètement dépassés par ce qu'ils font et combler un manque que personne n'avait identifié jusqu'alors. Fin 2006, Alex Turner – la tête pensante d'Arctic Monkeys – déclarait aux *Inrocks* : *"Nous étions certains que des groupes* (comme le nôtre) *qui racontent leur quartier, leur quotidien, il en existait partout, mais soudain, nous nous sommes rendu compte que nous étions les seuls à Sheffield. Puis les seuls dans le Nord. Puis les seuls en Angleterre..."*

A la différence des autres groupes de rock des années 2000, qui renvoient une image assez chic (comme Franz Ferdinand) ou qui rassemblent des gens très bien nés (une pensée aux Strokes), les rockeurs anglais se mettent en scène tels qu'ils sont vraiment, sans jouer ni la carte de la décadence, ni celle de la posture néomod. Dans la vidéo de *I Bet You Look Good on the Dancefloor*, leur tout premier single officiel, on voit Alex Turner et sa bande avec des looks d'une banalité désarmante ; le style vient clairement d'ailleurs. Il y a chez eux toute l'insolence, l'énergie, la nonchalance, la sauvagerie de leur âge – ce groupe, c'est la jeunesse même.

Les moins de 20 ans auront vite fait de se passionner pour la démarche et l'esthétique d'Arctic Monkeys, dont les premiers morceaux s'échangent entre fans connectés à MySpace. Rapidement, certains voudront en faire "le premier groupe à succès venu d'internet". Une étiquette que les quatre garçons ont toujours rejetée en bloc, vexés de voir effacée une réputation venue plutôt de la scène. Cette volonté d'en faire un exemple de contemporanéité sera également nuancée par les ventes de *Whatever People Say I Am, That's What I'm Not*, qui s'écoulera à plus de 350 000 exemplaires en Angleterre la première semaine (un record historique pour un premier album, battu depuis par... Susan Boyle, révélée par l'émission *Britain's Got Talent*). Après ça, difficile de tenir les comptes : l'album est devenu un best-seller du catalogue Domino et continue de se vendre, dix ans après, de façon régulière. Rien de très représentatif de l'économie musicale en ce début de XXIe siècle. En France, au moment de sa sortie, l'album n'arrivera qu'en 17e position dans les charts. La réputation d'Arctic Monkeys se fera progressivement, non sans quelques couacs fondateurs.

Nous sommes en novembre 2005 : suite à une annulation, le groupe est programmé en urgence au Festival des Inrocks, à l'Olympia, en première partie d'Antony And The Johnsons. C'est le premier concert des garçons en France. Et ils ont beau tenir leur réputation de fougue sur scène, le public n'est pas venu pour ça et leur réserve un accueil plutôt frais. Déjà habitué à voir les salles hurler ses paroles, le groupe repart sans comprendre.

Toujours en 2005, au mois de décembre, la team revient à Paris pour rencontrer des journalistes français pour la première fois – une poignée seulement, le groupe refusant (à l'époque) de parler à des journaux non spécialisés. C'est Christophe Moracin, du bureau français du label Domino, qui est chargé de les accueillir. Et ce qui devait arriver arriva : *"On les récupère le matin, ils vont fumer une clope et là, ils disparaissent. On a passé la matinée à recevoir les journalistes en espérant qu'ils reviennent. Et puis, les heures ont passé, les journalistes étaient toujours là, quasiment tous pour des sujets de couve... Le groupe a fini par se montrer en fin de journée. Ils se sont un peu fait engueuler... On aurait dit quatre gamins désolés : ils voulaient juste voir la tour Eiffel."* C'est un peu ça l'histoire des Arctic Monkeys à l'époque de leur premier album : une bande de sales gosses qui n'ont pas fait exprès d'être là et qui ne comprennent pas pourquoi le monde entier les regarde désormais.

il y a chez eux toute l'insolence, l'énergie, la nonchalance, la sauvagerie de leur âge – ce groupe, c'est la jeunesse même

La réalité les rattrapera au cours de l'année 2006, durant laquelle tout s'emballe : une tournée sans répit, la pression grandissante des fans et des récompenses qui se multiplient (ils recevront le prestigieux Mercury Prize, et le *NME* placera *Whatever...* en 5e place de son classement des meilleurs albums britanniques de tous les temps, entre *Never Mind the Bollocks* des Sex Pistols et *Modern Life Is Rubbish* de Blur). Ce succès inouï, un des membres du groupe ne le supportera pas : Andy Nicholson, bassiste, déclare forfait juste avant de partir en tournée aux Etats-Unis. Il rentre à Sheffield et fait le DJ dans les clubs du coin, trois ans après les premiers concerts d'Arctic Monkeys dans la ville.

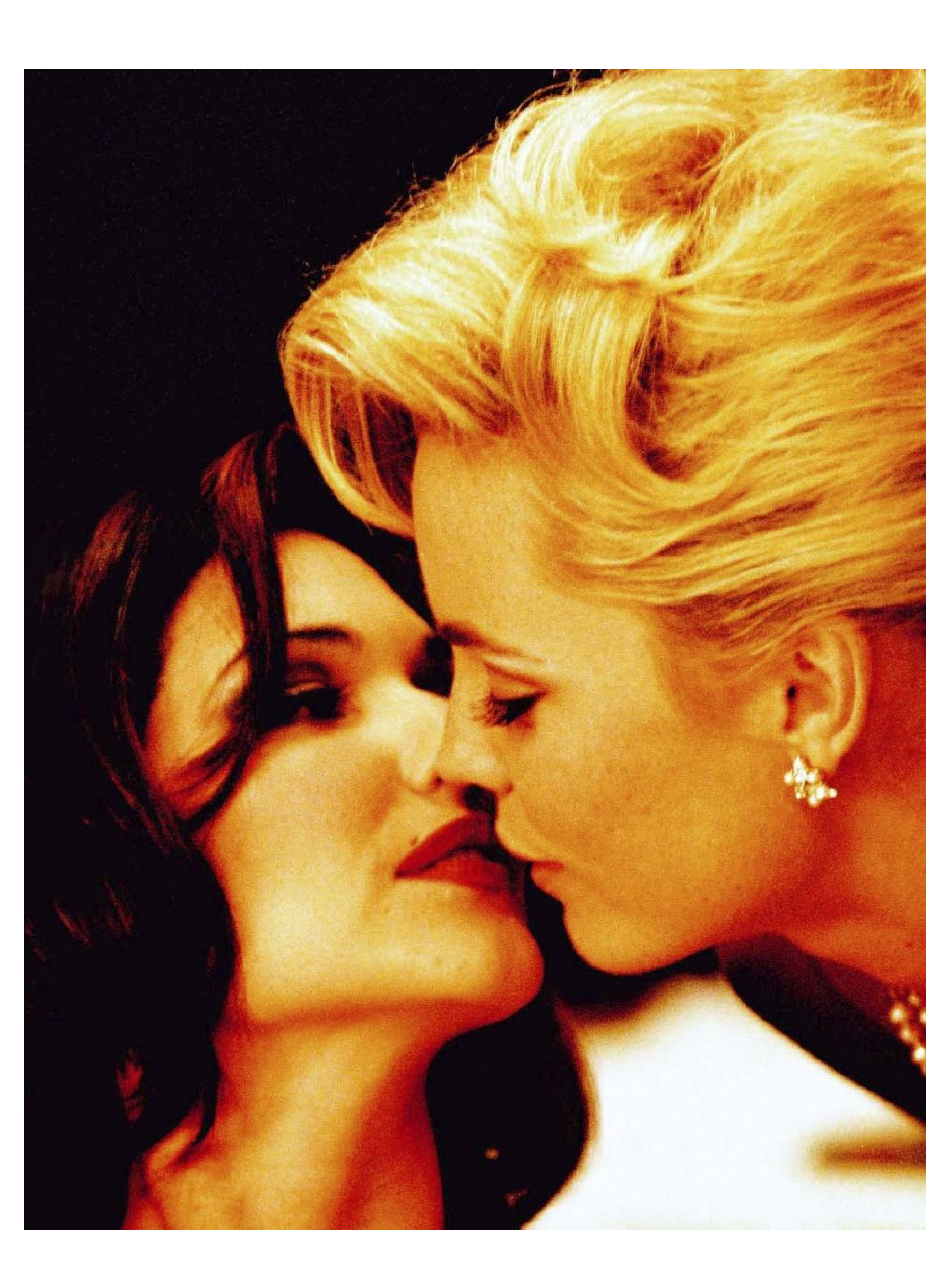
Une décennie plus tard, le groupe refuse de parler de son premier album. Il en a sorti quatre depuis et Alex Turner dévoilera, en 2016, un deuxième album de The Last Shadow Puppets, le *side project* qu'il a lancé dès 2007. Chez Domino, Matthieu Bourrit regarde grandir celui qui a bouleversé l'histoire du label. *"Aujourd'hui, Alex assume sa position de rock-star. Il est entré dans un rôle et avance sans regarder vers le passé."* Avec ses potes d'enfance, il est trop occupé à écrire le futur. ■

Whatever People Say I Am, That's What I'm Not (Domino)

Mulholland Drive
David Lynch

Une blonde et une brune qui s'aiment et se brûlent à Hollywood. Un pilote de série télévisée qui se transforme en long métrage de fiction. Un scénario enfermé dans un coffre-fort. Des décors qui disparaissent. Voyage sur les traces de la pierre philosophale du cinéma contemporain, sortie en 2001.

par Romain Blondeau



Mulholland Drive
David Lynch



C'était il y a plus de quinze ans mais sa voix tremble encore à l'évocation de ce souvenir.

Le 16 avril 2001, en début de soirée, l'actrice Laura Elena Harring remonte en voiture le boulevard Sepulveda en direction de la villa de David Lynch, une immense propriété plantée sur un flanc de colline, au nord d'Hollywood, où le réalisateur vit et travaille à l'année. Avec d'autres membres du casting et de l'équipe technique, elle a été conviée à découvrir le montage final de *Mulholland Drive*, le dernier film de Lynch, dans lequel elle tient l'un des rôles principaux. La petite troupe s'installe dans la salle de projection privée du cinéaste. Les lumières s'éteignent. Deux heures et vingt-six minutes plus tard, Laura Harring s'effondre : *"Quand la séance s'est terminée, il y a eu un moment de flottement, personne ne parlait,* nous raconte l'actrice, aujourd'hui quinquagénaire. *On s'est tous regardés et je me suis mise à pleurer. Le film était si noir, si puissant et poétique. Je n'oublierai jamais cette émotion."* Egalement présent ce jour-là, le coproducteur Michael Polaire évoque *"une hallucination collective. L'impression de voir un chef-d'œuvre en instantané. Dès la fin de la séance, j'avais compris que David atteignait ici le sommet de son art. Je savais que le film allait avoir une vie infinie, qu'il allait s'inscrire dans l'histoire."*

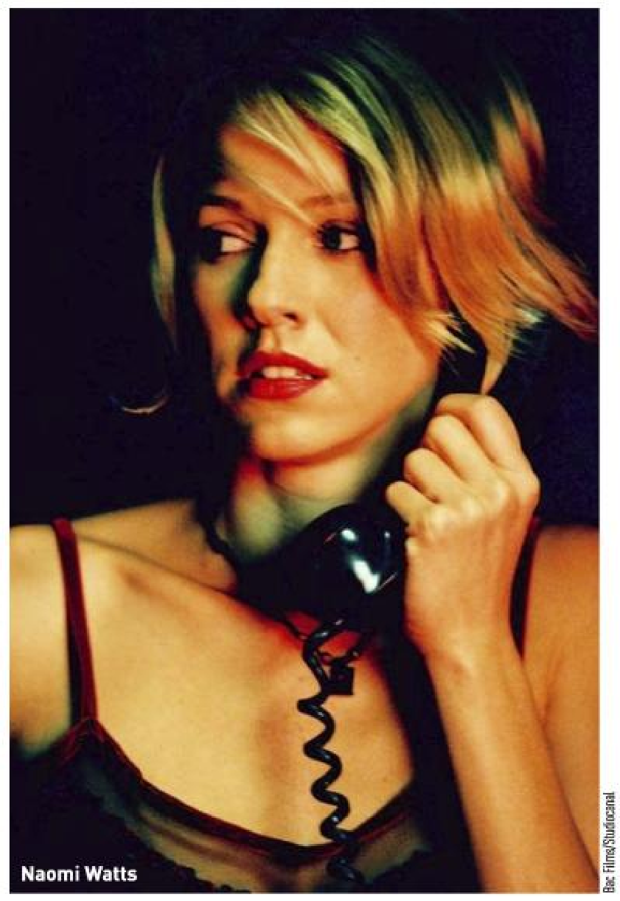
Et l'intuition de l'homme d'affaires allait vite se vérifier. Un mois après cette première projection, le film est sélectionné au Festival de Cannes, où il remporte le prix de la mise en scène, ex aequo avec *The Barber* des frangins Coen. Le début d'une carrière fulgurante : nommé aux Golden Globes et aux oscars, récompensé du César du meilleur film étranger, cité par la critique comme l'un des films clés de ces dernières années. Pillé sans vergogne par des cinéastes du monde entier, *Mulholland Drive* ne cessa d'essaimer dans la culture pop, s'érigeant en nouveau totem de la modernité, référence absolue pour des générations de spectateurs fétichistes. *"C'est le film hollywoodien le plus important des années 2000, l'un des derniers moments où le cinéma américain s'est autorisé à être libre, fou, radical,* s'emballe Neal Edelstein, un des coproducteurs. *Vous ne pouvez pas aujourd'hui faire l'impasse sur* Mulholland Drive, *tant il a influencé durablement son époque."* Un happy end inespéré pour ce film maudit, ce drôle d'objet mutant destiné à l'origine à n'être qu'un épisode de série télé et que le destin transforma en long métrage de cinéma. Le destin et quelques coups de théâtre explosifs...

La folle aventure *Mulholland Drive* débute en réalité en 1998. David Lynch est à cette époque engagé dans la préparation de son nouveau film, *Une histoire vraie*, lorsqu'il reçoit un appel d'un de ses plus vieux partenaires, son ancien agent Tony Krantz. *"Je venais d'être embauché par la boîte de production Imagine Entertainment, et j'avais une seule ambition à ce moment-là : faire revenir David à la télé"*, nous raconte ce businessman à la coule, depuis son bureau de Los Angeles. Mais le cinéaste ne semble pas vraiment emballé par la proposition. *"Il était dégoûté par le milieu de la télévision,* se souvient Edelstein. *Depuis la déprogrammation brutale de sa série* Twin Peaks (en juin 1991 – ndlr), *David avait dit qu'il ne retravaillerait plus jamais dans cette industrie. Il ne supportait pas les négociations avec les patrons de chaînes, les contraintes économiques, la censure, bref tout ce qui constitue l'ordinaire d'une série."*

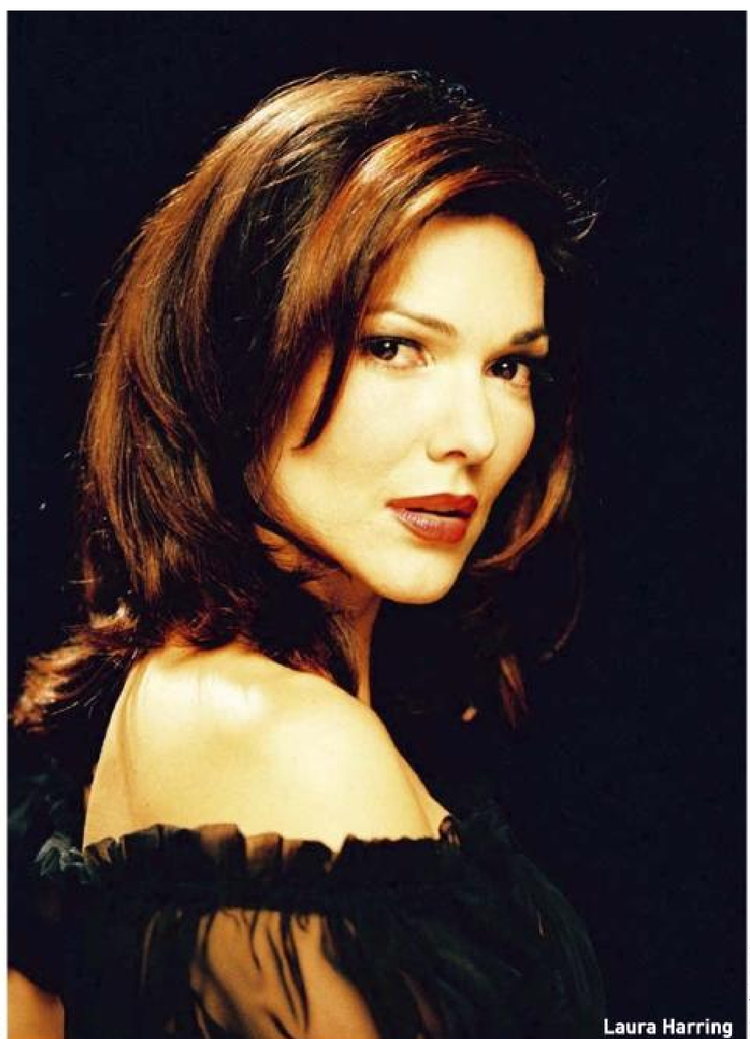
En quelques mois, et après d'intenses discussions avec ses producteurs, David Lynch commence pourtant à réviser son jugement. Il rêve d'une sorte de spin-off de *Twin Peaks* dans lequel il déclinerait le personnage d'Audrey Horne, pour raconter l'histoire d'une jeune femme ingénue qui débarque en Californie et se crashe sur ses rêves de succès. Il a même déjà un titre en tête : *Mulholland Drive*, du nom de cette voie mythique de L.A. qui serpente sur 38 kilomètres, des canyons de Bel Air à Hollywood, une longue route inquiétante et onirique qui fascine depuis longtemps le cinéaste-chaman. Un rendez-vous est donc fixé avec les pontes de la chaîne ABC, en août 1998, pour évoquer ce projet de série. Tony Krantz accompagne David Lynch : *"Nous avons marché jusqu'au bureau de la direction et nous nous sommes installés autour d'une table, face à une vingtaine d'exécutifs qui nous regardaient en chiens de faïence. David détestait pitcher ses histoires, alors il m'a tendu une feuille de papier sur laquelle était écrit le synopsis de* Mulholland Drive. *J'ai lu ces quelques lignes : 'Une jeune femme arrive à Hollywood pour y faire carrière ; un accident de voiture survient.' Bizarrement, ça a marché : les types de la chaîne ont été enthousiastes."*

A l'issue de ce premier rendez-vous, Lynch obtient le feu vert d'ABC pour tourner le pilote de sa série, avec un budget confortable estimé à sept millions de dollars. Pendant des semaines, le cinéaste s'isole chez lui pour affiner son scénario. *"Il n'avait pas une idée très précise de ce qu'allait être l'épisode, au début du projet"*, nous raconte Mary Sweeney, l'ex-femme et partenaire du réalisateur, qui occupait le poste de monteuse et coproduisait ses films. *"Mais il a eu un déclic. En tant qu'adolescent ayant grandi dans le Northwest, David avait beaucoup fantasmé la Californie, le monde du cinéma. Le script de* Mulholland

"le scénario était intéressant mais on ne comprenait rien, soyons honnête"
Robert Forster, acteur


Naomi Watts

Bac Films/Studiocanal


Laura Harring

Bac Films/Studiocanal

Drive *est nourri de ses rêves d'enfant et de l'expérience de David depuis qu'il bossait dans cette industrie."*

L'illusion hollywoodienne et son revers cauchemardesque. Tel est le cœur du projet *Mulholland Drive*, qui décrit une étrange relation entre deux femmes que tout oppose : Betty, une blonde en apparence naïve qui s'installe à Los Angeles pour tenter une carrière d'actrice, et Rita, brune mystérieuse devenue amnésique après un accident de voiture. Autour de ce couple, David Lynch multiplie les personnages parallèles – comme par exemple un metteur en scène traqué par la Mafia (Adam Kesher) – et dissémine de nombreux symboles ésotériques, telle la fameuse *blue box*. *"Il se sentait libre de tout tenter avec ce projet,* note Michael Polaire. *Un pilote de série n'a pas de conclusion, c'est une base de travail déclinée ensuite en plusieurs épisodes. David le savait et il en a profité pour s'affranchir des codes de la narration en créant un monde proliférant, énigmatique."* Une première version du scénario (92 pages) est validée par la chaîne ABC, tandis que le cinéaste enclenche un long casting afin de trouver ses actrices.

Pendant des semaines, il voit défiler une centaine de candidates pour le rôle de Betty, avant d'arrêter son choix sur une jeune fille aperçue ici et là dans quelques films mineurs, une comédienne britannique dont il aime la blondeur angélique et le regard innocent : Naomi Watts. Pour le rôle de Rita, il a déjà une idée en tête : *"David était fasciné par Laura Harring,* nous décrit Pierre Edelman, le coproducteur français du projet. *Ça faisait quelque temps que l'on entendait parler d'elle à Hollywood. On disait qu'elle était issue des faubourgs pauvres de Los Angeles et qu'elle s'était maquée avec un héritier du comte Von Bismarck afin de lui pomper son fric. David l'a choisie pour son histoire personnelle, mais aussi pour son physique plantureux et ses manières d'allumeuse. Elle était l'incarnation idéale du personnage de Rita."*

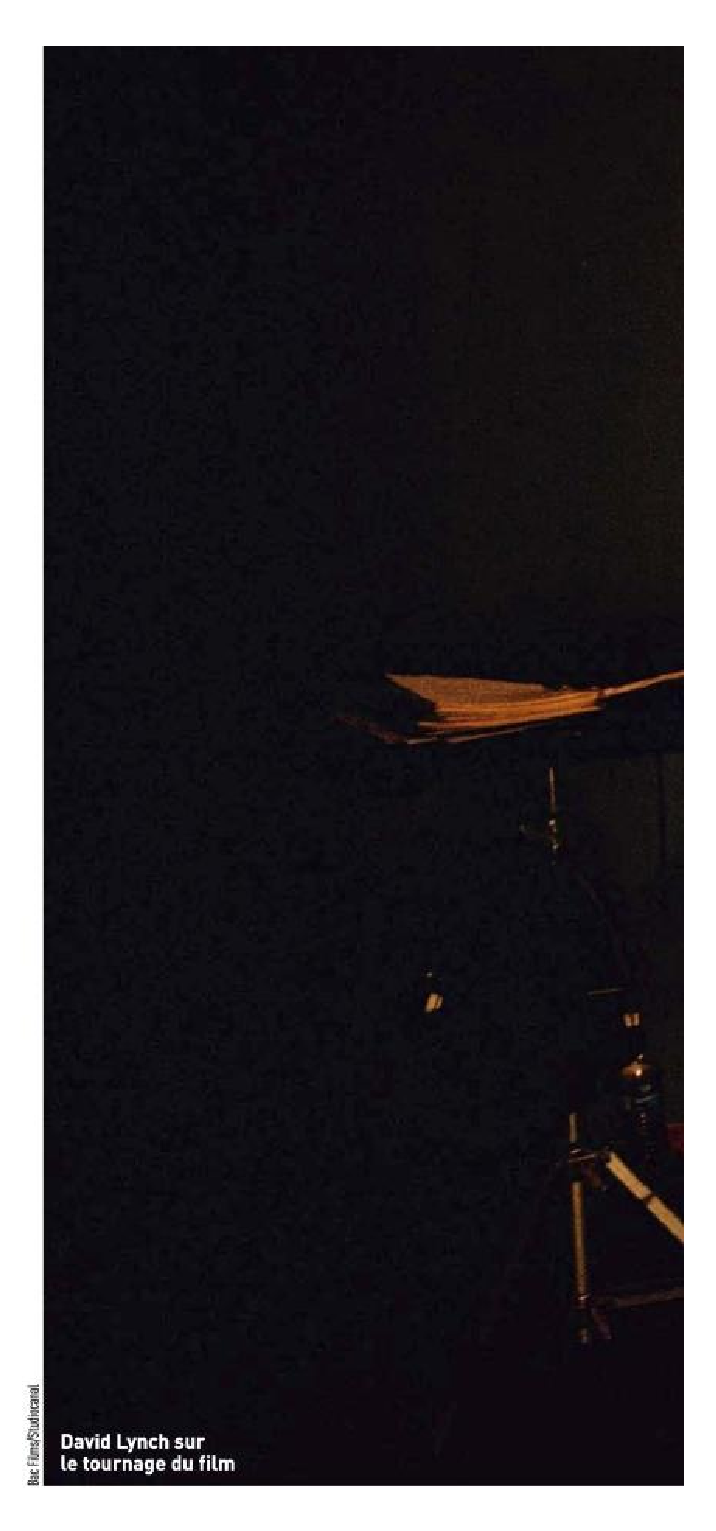
L'actrice se souvient parfaitement de sa première rencontre avec le cinéaste : *"Je rentrais chez moi en voiture, lorsque j'ai reçu l'appel d'un directeur de casting qui me disait que David Lynch souhaitait me voir pour une série télé,* nous dit-elle. *La nouvelle m'a tellement émue que j'ai eu un accident. Quelques jours plus tard, je suis allée au bureau de David et là, il me parle du personnage de Rita, et me dit que le film commence alors qu'elle a un accident de la route. Je ne sais toujours pas comment interpréter cette coïncidence, mais c'est vertigineux."* Le reste du casting est constitué de nouvelles têtes issues de la télé US, comme le jeune premier Justin Theroux, et de vieux habitués du cinéma lynchien, dont Angelo Badalamenti, qui compose la musique du film et y occupe un rôle secondaire mémorable. ▶

Mulholland Drive David Lynch

Fin février 1999, le réalisateur et sa troupe installent le set sur le bitume de Mulholland Drive pour démarrer le tournage. La nuit est déjà tombée. Derrière un combo, affublé de son éternel costume noir, Lynch plonge dans une concentration extrême. *"Je n'avais jamais vu un cinéaste aussi précis,* dit le producteur Michael Polaire. *Il intervient à chaque poste du tournage : le son, la direction d'acteur, les lumières, la caméra, pour qu'à la fin tout s'assemble et corresponde à ses visions. Lorsqu'il arrive sur le plateau, chaque plan est déjà configuré dans son esprit et tellement préparé que parfois deux prises par scène suffisent."* Avec la complicité de son chef op Peter Deming, Lynch compose un univers visuel unique – hommage délavé aux films noirs des fifties – dont il vérifie le moindre détail : l'épaisseur de la toile rouge d'un rideau, la forme d'un chignon, la teinture bleue d'une perruque, l'ombre portée sur un mur du mythique cinéma Tower Theatre qui sert de décor au Club Silencio.

Le tournage se déroule sans encombres pendant près d'un mois, même si certains membres du casting commencent à s'agacer des méthodes du cinéaste. Robert Forster est de ceux-là. Récemment rendu célèbre par son rôle dans *Jackie Brown* de Tarantino, ce vieil acteur hollywoodien se trouve complètement paumé sur le plateau de Lynch. Il nous raconte : *"Le scénario était intéressant mais on ne comprenait rien, soyons honnête. J'incarnais un flic qui enquête sur l'accident de voiture de Rita. Je suis arrivé sur le plateau, de nuit, pour tourner une scène où je devais inspecter le lieu du crash et parler avec un autre flic. Après la première prise, je vois David mécontent. Il s'approche de moi et me dit :* 'Bouge et parle plus lentement Robert.' *On refait la scène quatre fois mais ça ne va toujours pas, David me répète d'aller plus lentement. Pour moi, ça n'avait aucun sens, la scène devenait totalement irréaliste et bizarre. Mais je m'exécute parce que c'est mon job. Ce n'est qu'un an plus tard, lorsque j'ai découvert le film, que j'ai finalement pigé le truc : mon personnage était dans un rêve. Rien n'était réel. Là, je me suis dit : 'OK, David est un génie.' Il savait très bien ce qu'il faisait."* Malgré ces quelques incompréhensions, le tournage se conclut dans une parfaite harmonie : les acteurs principaux ont tous conscience d'avoir participé à une œuvre unique, tandis que David Lynch pense déjà à la suite. Un soir, lors d'un dîner avec Michael Polaire, il confie son désir de réaliser les futurs épisodes de la série et imagine de nouvelles histoires. Il va vite déchanter.

Lorsqu'en avril 1999 son agent Tony Krantz apporte un premier montage de l'épisode *Mulholland Drive* au bureau d'ABC, la réaction des responsables de la chaîne va surprendre tout le monde : *"Ils ont détesté,* nous raconte l'homme d'affaires. *Ils trouvaient ça trop long, bizarre." "Leurs arguments étaient vraiment débiles,* ajoute Neal Edelstein. *Ils avaient rédigé des dizaines de notes en disant que les actrices principales n'étaient pas assez jeunes, qu'on ne devait pas les voir fumer, que le scénario contenait trop de grossièretés."* Face au rejet du studio, David Lynch se sent incompris, lésé. Il consent à fournir aux exécutifs d'ABC une nouvelle version ramenée à 88 minutes, mais refuse de prendre en considération leurs notes. La rupture est consommée : la chaîne décide de déprogrammer la série et envoie *Mulholland Drive* aux oubliettes. Fou de rage, le cinéaste annonce à ses proches qu'il ne retravaillera plus jamais à la télé. *"C'était fini,* se souvient Tony Krantz. *Il ne voulait plus entendre parler de* Mulholland Drive." L'histoire aurait pu s'arrêter là, envoyant la série dans la longue liste des projets mort-nés de la télévision américaine. Mais elle allait connaître un surprenant rebondissement.


Bac Films/Studiocanal

David Lynch sur le tournage du film



Car à Paris, un homme s'active pour sauver *Mulholland Drive* : Pierre Edelman. Partenaire décisif de David Lynch depuis des années, responsable de son rapprochement avec la France et Studiocanal qui finançait *Une histoire vraie*, ce producteur au tempérament explosif tient une idée de génie : il veut récupérer le pilote de la série pour le transformer en film destiné au cinéma. *"J'avais demandé à David s'il pouvait me faire envoyer une VHS de son épisode et j'étais sur le cul : c'était mystérieux, poétique, du pur Lynch. Je lui ai proposé de repartir en tournage pour en faire un long métrage et j'ai activé mes réseaux afin de trouver les financements."* Avec le soutien de Studiocanal et du producteur français Alain Sarde, qui acceptèrent ▶

"Mulholland Drive, c'est l'équivalent d'un morceau de free-jazz ou d'une toile de Jackson Pollock : un pur geste d'avant-garde"
Michael Polaire, coproducteur

"ça y est, c'est fini. Je n'aurai plus jamais de boulot après ce film"

Naomi Watts au Festival de Cannes en 2001

de réinvestir environ sept millions de dollars dans le projet, *Mulholland Drive* renaît peu à peu de ses cendres. Mais l'affaire n'est pas si simple et les nouveaux partenaires de Lynch vont devoir surmonter une série d'obstacles avant de relancer la machine. Pendant près de neuf mois, Edelman se débat ainsi pour racheter les droits du pilote à ABC, modifie les contrats de l'équipe et se lance à la recherche des décors de *Mulholland Drive*, mystérieusement disparus dans la nature. *"Ils avaient en fait été bazardés dans des containers des studios Disney"*, se souvient-il.

Surtout, le producteur français doit convaincre David Lynch de se remettre à l'écriture, de trouver une fin à son histoire. Le cinéaste, qui se méfie désormais de toute ingérence dans son travail, accepte à une seule condition : *"Il voulait que personne ne puisse lire le scénario, pas même les producteurs,* nous explique Alain Sarde. *Il a donc exigé que le texte qu'il nous enverrait soit rangé dans un coffre et qu'il y reste à tout jamais."* Dans ce scénario (environ 18 pages additionnelles rédigées en une seule nuit), Lynch affine le portrait de certains personnages, boucle des pistes narratives, ajoute des scènes de sexe et opère surtout une petite révolution : il renverse complètement le point de vue de l'histoire dans le dernier quart du film, modifie le nom et le caractère de ses héroïnes. Betty, la jeune blonde ingénue, devient Diane, une actrice ratée et dépressive ; Rita, la brune mutique, devient Camilla, une star de cinéma manipulatrice. *"C'était un véritable puzzle,* nous décrit Mary Sweeney. *David n'a pas fait qu'inventer une fin : il a modifié l'ordre chronologique de certaines séquences, rajouté des éléments symboliques, multiplié les liens entre chaque partie du film, la précédente et la nouvelle. Son dernier scénario était à la fois extrêmement précis et hyperabstrait."*

A la fin du mois d'octobre 2000, les acteurs se retrouvent tous pour tourner les nouvelles scènes qui seront ajoutées au pilote original. Il reste cinquante minutes de film à réaliser. *"C'était une situation inédite dans l'histoire du cinéma américain,* se rappelle le producteur Neal Edelstein. *Pour la première fois, un pilote de série allait devenir un long métrage et honnêtement, personne n'imaginait quel serait le résultat."* Surtout que David Lynch ne fait rien pour éclaircir le mystère : durant la deuxième phase du tournage, qui se déroulera en partie dans des studios du Vermont, le cinéaste s'enferme dans le secret et refuse de livrer les clés du film à ses partenaires. *"Il n'a jamais voulu répondre à la moindre question concernant le sens de telle ou telle séquence,* nous dit l'acteur David Schroeder, qui incarne le manager du personnage d'Adam Kesher. *Sur ce tournage, nous devions abandonner tout sens logique, nous laisser guider par les visions et fantasmes de David."* *"C'est le maestro du plateau, le seul qui détient la vérité du film,* poursuit Laura Harring, qui reconnaît avoir revu plusieurs fois *Mulholland Drive* sans jamais en percer le mystère. *Mon interprétation ? Une grande partie du film est un rêve. C'est le rêve d'une jeune femme qui pensait réussir à Los Angeles mais qui se heurte à la réalité."*

Sur la signification de la *blue box*, la chronologie inversée du film, le véritable lien unissant les héroïnes ou encore la fonction de la clocharde maléfique, chaque acteur tient ainsi sa propre analyse, invoquant tour à tour des figures de la méditation transcendantale ou une simple satire du monde hollywoodien. *"C'est ça le génie du film, ce qui explique son impact sur les gens. David voulait que chaque spectateur puisse rêver sa propre version, que son scénario soit le plus libre et ouvert possible"*, note le comédien Robert Forster. *"En allant à fond vers l'abstraction, David a réalisé un film d'une richesse infinie.* Mulholland Drive, *c'est l'équivalent d'un morceau de free-jazz ou d'une toile de Jackson Pollock : un pur geste d'avant-garde"*, résume Michael Polaire, dont la voix tremble encore d'excitation quinze ans plus tard. Mais tous les protagonistes du film ne partageaient pas le même enthousiasme. Lorsqu'elle monte les marches du palais des festivals à Cannes, en mai 2001, Naomi Watts semble angoissée. Quelques minutes avant la projection officielle, elle souffle ces mots à l'oreille de Pierre Edelman : *"Ça y est, c'est fini. Je n'aurai plus jamais de boulot après ce film."* L'avenir lui donnera tort.

Au fond, celui pour qui l'aventure *Mulholland Drive* fut la moins profitable est sans doute David Lynch lui-même. Après la sortie du film, qui connaîtra un joli succès en salle – vingt millions de dollars de recettes mondiales –, le cinéaste s'isole pendant des semaines, à la recherche de nouveaux projets. Lassé par sa dernière expérience à Hollywood, il prend ses distances avec l'industrie et se lance seul dans la préproduction de son film suivant, *Inland Empire*, un long trip expérimental qui marquera une rupture nette dans sa carrière. "Mulholland Drive *était un film si fort, si plein, si génial, que David a sans doute ressenti le besoin de casser son propre système,* remarque Alain Sarde. *Il a été très perturbé par le succès, la manière dont le public et la critique se sont appropriés le film. Je ne sais pas pourquoi il a réagi comme ça, mais il a eu envie de réinventer sa façon de faire du cinéma avec* Inland Empire, *qu'il a réalisé, écrit et produit seul dans son coin."* L'échec monumental d'*Inland Empire* déclenchera une longue période de retrait des plateaux pour le réalisateur, qui se consacrera pendant dix ans à la musique et la peinture. Un silence rompu le 6 octobre 2014, lorsque fut annoncée la mise en chantier d'une troisième saison de *Twin Peaks*, diffusée courant 2016 sur la chaîne Showtime. A croire que David Lynch n'en avait pas tout à fait fini avec le monde de la télé. ■



A l'occasion de leurs 30 ans,
les inRocKs en partenariat avec HUGO Extreme
vous proposent de passer en revue le meilleur de notre époque.

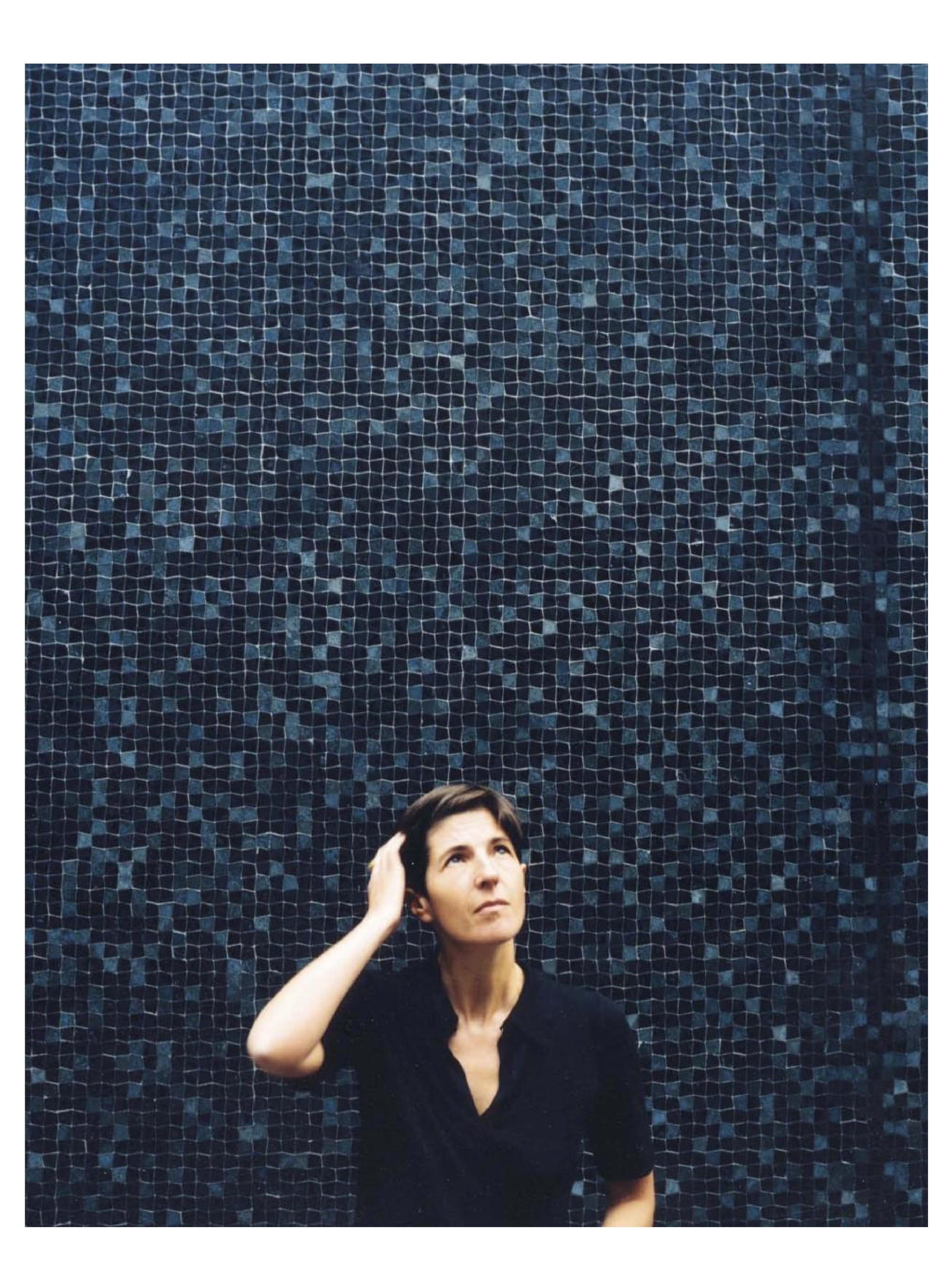
A découvrir très prochainement,
30 personnalités " fraiches " qui feront l'actualité de demain...

L'Inceste

Christine Angot

Une voix nerveuse alliée à une revendication de vérité : en 1999, *L'Inceste* va changer la vie de Christine Angot en lui apportant la célébrité et marquer la littérature en faisant de l'autofiction un phénomène.

par Nelly Kaprièlian photo Jérôme Brézillon



L'Inceste
Christine Angot



En septembre 1999, un roman détonne dans le paysage littéraire. Un titre comme une gifle : *L'Inceste*. Des phrases courtes, un rythme nerveux, saccadé. Une voix hors norme vient d'émerger, qui va influencer nombre d'écrivains et ouvrir la littérature française à ce que l'on a appelé l'autofiction, pour en faire une mode, voire un phénomène. Christine Angot vit alors à Montpellier. Elle a 41 ans et a déjà écrit six romans – de *Vu du ciel* en 1990 à *Sujet Angot* en 1998 – où elle a déjà abordé l'inceste que lui a fait subir son père. Dans *L'Inceste*, ce sera plus frontal.

Si l'écrivaine jouit d'une petite cote et divise déjà la presse, c'est ce livre qui la fera basculer dans la célébrité. Comme chaque début de roman, l'écriture de *L'Inceste* lui a semblé difficile. Elle attrape *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert et y repère la première phrase, *"J'ai eu le sida pendant trois mois. Le test s'avérait positif"*, qu'elle reproduit en l'adaptant à ce qu'elle vit : *"J'ai été homosexuelle pendant trois mois."* Et plus loin : *"Le test s'avérait positif."*

"Je vivais une histoire avec une fille, j'étais mal, je ne comprenais pas cette histoire. Et puis j'ai eu une idée, qui m'a plu, j'en avais parlé à Jean-Marc (Roberts, son éditeur, décédé en 2013 – ndlr) *: je vais faire un livre sur les mérites comparés de l'homosexualité et de l'hétérosexualité. Mais une fois que j'avais dit ça, je n'avais pas de livre, ce n'est pas tout une idée, une idée c'est même rien. Et avec cette écriture, j'ai commencé à être en difficulté, comme chaque fois que je commence un livre. Ça ne va pas, rien n'est audible, rien n'est clair, il n'y a pas une seule phrase qui fasse disparaître la phrase et qui montre les choses. Ce ne sont que des mots, un écran de mots, rien d'autre. Le moment à trouver, c'est de ne plus être dans les phrases mais dans autre chose, conduit par elles mais qui les rend transparentes. Commencer par 'J'ai été homosexuelle pendant trois mois, le test s'avérait positif, etc.' me permettait d'être au premier degré et en même temps de tracter plein de nuances."*

Dans sa première version, le texte s'arrêtait dans un moment de crise, quand Marie-Christine s'apprête à passer Noël avec sa famille. Le livre devait alors s'intituler *No man's land*. Angot rend son manuscrit à Roberts et tout le monde est content. Mais peu à peu, l'écrivaine ne l'est plus tant que ça et se remet à écrire. Ce sera la dernière partie du roman, puissante, violente, sur l'inceste. *"Un matin, j'écris : 'Je ne peux pas dire 'J'ai été folle pendant trois mois...', je suis folle, c'est la clinique ou vous parler.' Et là je sais que j'adhère à une vérité. Parce qu'il y a des moments où on se dit : je ne peux plus vivre. On sent qu'on ne peut plus vivre et on sait qu'on ne va pas se tuer : on est coincé dans un entre-deux. Ces moments-là existent. Alors je fais quoi ? Je me dis que le livre n'est pas fini. Et là, je suis vraiment en train de faire le livre, je me sens dans une profondeur, je sens que je ne suis pas dans une chose formelle du tout. Même si à cet endroit du livre la forme est très présente, et contraignante. Ce qui est important, c'est la forme, et surtout pas le formel. On ne peut pas toucher la vérité, mais on peut toucher une forme qui touche la vérité. Souvent, dans la littérature qui se dit contemporaine, il y a plus de formalisme que de forme. Dans le livre, deux parties coexistent, deux choses se superposent, la tragédie (car on est dans la tragédie avec l'inceste), et la comédie, et c'est ce qui fait le livre, la comédie, parce que le 'dire' c'est vivant, parce que c'est gai de parler, c'est inventif."* Le titre, ensuite, s'est imposé de lui-même, et Angot s'excusera auprès de Roberts qu'il soit aussi peu attractif.

“le moment à trouver, c'est de ne plus être dans les phrases mais dans autre chose”
Christine Angot

Si le roman constitue un tournant dans le champ de la littérature française, c'est aussi parce qu'il annonce un programme littéraire qui fera école : nommer les "personnages" par leur vrai nom, au risque de procès (l'un des meilleurs passages consistant à reproduire intégralement la lettre de l'avocate des éditions Stock pointant tous les passages à risque), rendre la vie privée publique, c'est-à-dire rendre public tout ce qui se pratique (souvent de violent) en toute impunité dans le privé, utiliser des techniques romanesques pour dire la vérité, sans pourtant jamais la travestir en fiction, dégager la parole de sa gangue sociale, la dégager de ses poncifs, de son conformisme, qui la rendraient plus acceptable. La phrase clé de *L'Inceste* étant peut-être : *"Ce livre va être pris comme une merde de témoignage."* Dix-sept ans plus tard, Christine Angot nous l'explique : *"Sur cette question, la souffrance dans la déshumanisation, celle de gens qui sont utilisés et cessent d'être des humains, cette souffrance-là*

quand on y est confronté, socialement, il y a une injonction à parler. Cette injonction est précise et encadrée, elle ne fonctionne que sur deux régimes de parole : celui de la victime, ou la parole perverse, la jouissance du pourquoi. Ce sont deux blocs sans nuances. Dans L'Inceste, *on n'est ni dans l'un, ni dans l'autre, mais dans tout un tas de nuances de la relation du supérieur à l'inférieur, et inversement, qui miroitent. Je crois que c'est ça qui a dû surprendre. C'est aussi pour ça que je parle de joie : trouver une forme qui n'est ni le formel littéraire, ni une forme sociale. La littérature est là quand on échappe aux deux."*

Pour Angot, la question du supérieur/inférieur doit aussi disparaître de la relation avec le lecteur. *"C'est ce qui a dû provoquer des moments de mépris à mon égard. Tout ce qui est surplomb dans l'écriture, par le commentaire ou par une espèce de façon d'écrire intimidante, je l'évite ou je le retire. Je veux trouver dans la littérature les conditions du réel. Dans le réel, il n'y a pas de narrateur, donc ça aussi je l'enlève. Ou plutôt, je m'arrange pour que la focalisation se porte sur un personnage, éventuellement narrateur subjectif, et qu'une autre narration, à l'équilibre et vraie, soit prise en charge par le lecteur, individuellement et invisiblement. Quand je lis, est-ce que je suis à l'intérieur ou est-ce que je regarde de l'extérieur ? J'ai toujours privilégié l'intérieur. Est-ce que je suis avec le personnage, au point de m'oublier, ou est-ce que je suis en train de lire un texte qui a été écrit par un auteur ? Si c'est ça, très bien, mais je ne suis ni dans le réel, ni dans la littérature. Moi, je ne veux pas être en train de lire un livre."*

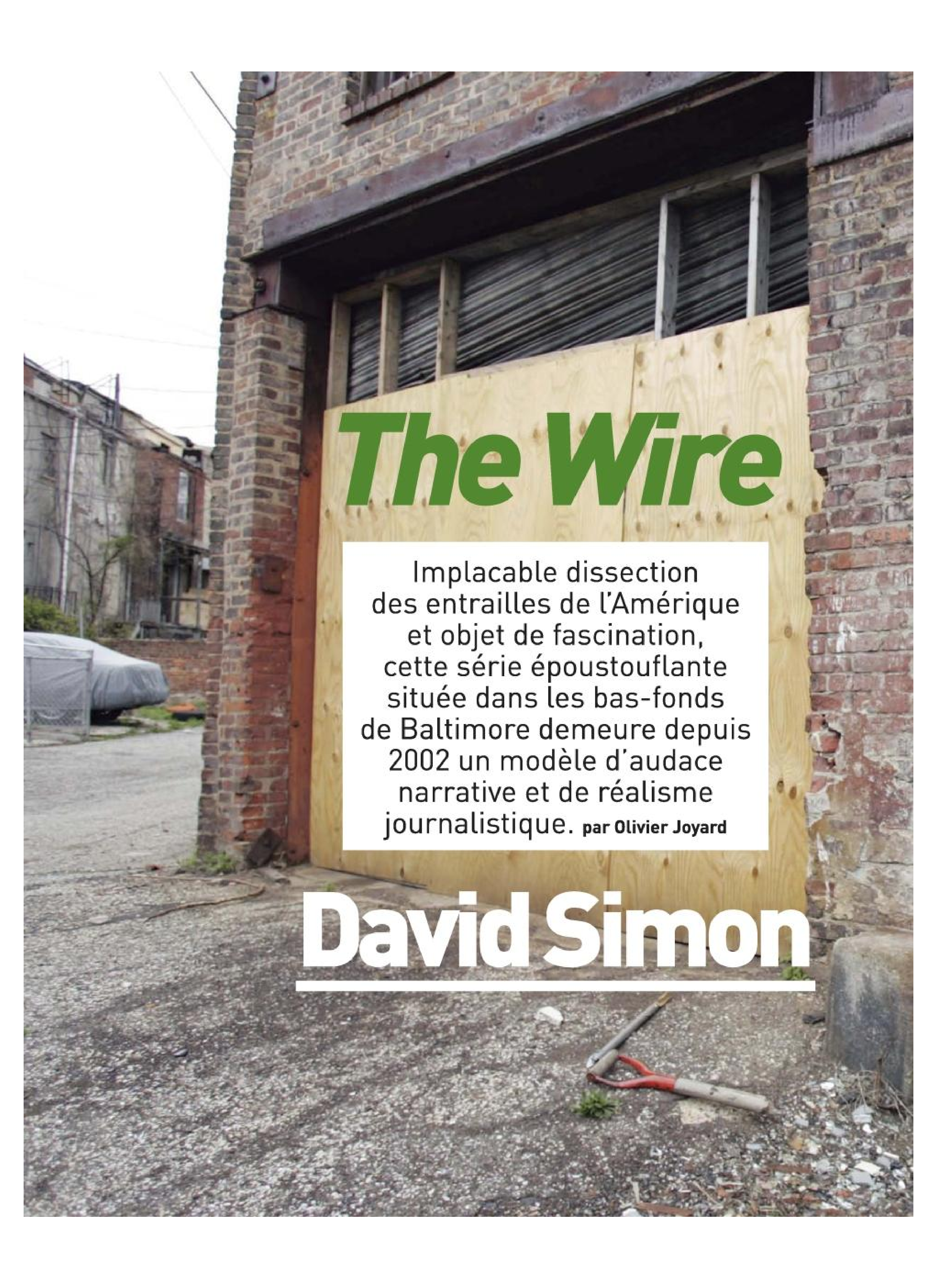
Angot rencontre Jean-Marc Roberts après que Gallimard a refusé de publier son troisième roman, *Interview*. Il le publie alors chez Fayard où il officie à l'époque, puis continuera de publier les textes de l'écrivaine chez Stock, dont il prend la direction en 1998. *"Elle veut être célèbre, Christine, et j'ai tellement envie qu'elle le soit"*, confiait-il en 1999 à Mathieu Lindon qui, avec Claire Devarrieux, a choisi de suivre le lancement de *L'Inceste* pour *Libération*. La célébrité sera en effet au rendez-vous, presque du jour au lendemain, grâce au passage très remarqué de l'écrivaine dans *Bouillon de culture*, l'émission de Bernard Pivot. *"Quand j'ai appris que Jean-Marie Laclavetine* (éditeur chez Gallimard – ndlr), *un de ceux qui avaient empêché la publication chez Gallimard d'un de mes livres, y était lui aussi invité, j'ai annoncé à Jean-Marc que je ne pouvais pas y aller, car je n'aurais rien pu dire, à moins de tout expliquer, ce serait ennuyeux, et je risquais d'être agressive. Jean-Marc me convainc d'y aller et on décide que je ne parlerai que de mon livre. Je vais à l'émission dans cet esprit. Je me concentre bien, j'arrive sur le plateau. Ça commence par Laclavetine, son livre comme par hasard a pour sujet un éditeur qui n'en peut plus de lire des trucs nuls et qui décide de créer un atelier pour que les gens cessent d'écrire. Il parle de son livre, je ne moufte pas. Pivot interroge Michèle Gazier : 'Est-ce que vous avez apprécié ?' Elle dit oui. Puis Pivot se tourne vers moi et me dit : 'Vous-même, Christine Angot, vous avez été dans cette situation...' Je refuse le rôle, pas envie d'être un personnage du livre de Laclavetine. Au lieu de répondre, je lui dis : 'Et moi, vous ne me demandez pas si j'ai apprécié ce livre ?'"* Bernard Pivot se souvient de l'épisode avec amusement : *"Et là, elle descend le livre de Laclavetine en flammes. Et j'apprends au même moment qu'il avait refusé l'un de ses manuscrits. Ce qui devait être une émission assez tranquille est devenu l'une des polémiques les plus violentes de* Bouillon de culture. *Le lendemain, tout Saint-Germain-des-Prés ne parlait que de ça."*

"tout ce qui est en surplomb dans l'écriture, je l'évite ou je le retire"

Christine Angot

Christine Angot marquera à jamais les esprits comme celle qui refuse de jouer le jeu : *"A l'époque, le code, ce n'était pas du tout ça. Le code, c'était : gens de bonne compagnie qui écrivent des livres, qui sont tous gentils les uns avec les autres, mais pour qui au fond les livres ne sont pas importants."* Le jour de l'enregistrement, début septembre 1999, Josyane Savigneau consacre la une du *Monde des livres* à *L'Inceste*. Aussitôt, les ventes explosent : Angot est devenue un phénomène avec qui il va désormais falloir compter. Ironie de la vie : deux mois après la sortie du roman, le 2 novembre 1999, l'auteur apprend que son père vient de mourir : *"Je m'attendais à ressentir du soulagement. Je n'en ressens pas. Je suis surprise. Je ressens de la solitude. Je ne peux partager mon sentiment avec personne. Quant à la culpabilité, je n'en ressens aucune. Les livres ne tuent pas, bien au contraire. Ils sont pacifiques, parce que le rapport entre une forme et la vérité ça produit du calme, pour tous ceux qui acceptent d'entrer dans une lecture. Plus tard, chaque fois que j'y penserai, j'éprouverai de la tristesse à l'idée que, dans mon cas, le seul espace libre et vrai est la page écrite, que je n'ai jamais pu en trouver un ailleurs."* ■

L'Inceste (Stock)



The Wire

Implacable dissection des entrailles de l'Amérique et objet de fascination, cette série époustouflante située dans les bas-fonds de Baltimore demeure depuis 2002 un modèle d'audace narrative et de réalisme journalistique. **par Olivier Joyard**

David Simon



The Wire
David Simon

On n'a jamais vu meilleur début de série que celui de *The Wire*. Dans le ghetto de Baltimore, un soir d'hiver glacial comme un autre, les gyrophares éclairent en flashs rouges et bleus quelques visages marqués. Snot Boogie, un pauvre type d'à peine 20 ans, vient de se faire buter. Il n'a jamais voyagé plus loin que quatre rues dans sa vie. Il gît dans le ruisseau de son propre sang. A quelques mètres, un jeune homme raconte à un flic comment il avait l'habitude de croiser la victime tous les vendredis à l'occasion de parties de craps, un jeu de dés, avec ses potes. Dès qu'un peu d'argent était misé, Snot Boogie chopait les billets par terre et partait en courant. Chaque fois, il était rattrapé, puis tabassé. Chaque fois, il revenait le vendredi suivant. Le flic, que l'on apprendrait bientôt à appeler par son nom d'Irlando-Américain énervé, Jimmy McNulty, se tourne vers son voisin : *"Si vous saviez qu'il allait essayer de voler l'argent, pourquoi le laisser jouer ?"* L'autre, presque choqué, lui répond : *"Obligé. On est en Amérique, mec."*

Diffusées le 2 juin 2002 sur HBO, ces deux minutes quarante-cinq secondes parfaites incarnent la provocation, la fureur politique essentielle mais aussi la cruauté de l'une des trois ou quatre séries les plus importantes. Celle qui, avec notamment *Les Soprano* et *A la Maison Blanche* apparues trois ans avant elle, a imposé une nouvelle dynamique des forces artistiques en présence au tournant du siècle. Dans l'ordinaire culturel des années 2010, *The Wire* (*Sur écoute* en français) rime comme une évidence avec l'âge d'or du genre. Si tout le monde ne l'a pas vu, nul n'est censé ignorer ce chef-d'œuvre. Le moindre étudiant en sciences humaines ou en cinéma, n'importe quel amateur de séries qui se respecte, tout esprit libre essayant de donner du sens au chaos contemporain place dans ses références cette plongée d'une ampleur inégalée dans la chair de la pauvreté urbaine, celle des logements insalubres, des familles explosées, des deals en plein jour, de la violence quotidienne, du désespoir en actes. Un monde enfin sorti du désert de la non-représentation.

Pourtant, au début des années 2000, personne ou presque n'a l'intuition de son importance. Les crises d'angoisse post-*Les Affranchis* du mafieux Tony Soprano produisent leur effet, surtout aux Etats-Unis. Mais peu comprennent pourquoi un étrange objet narratif qui place flics et voyous à égalité dans la narration mérite un amour inconditionnel. *The Wire* se permet une lenteur inconnue sur le petit écran, ses personnages peuvent répéter *"fuck"* plus de cinquante fois à la suite sans prononcer un autre mot (saison 1, épisode 4). Trop déstabilisant ? David Simon, son créateur, répète souvent que *"personne ne regardait la série. Le public est venu deux ou trois ans après notre disparition de l'antenne, vers 2010. Les DVD ont commencé à s'écouler grâce au bouche à oreille"*.

Même peu vue, l'œuvre existe. Puissante, venue de loin. De la persévérance et de la hargne d'un journaliste à l'ancienne, biberonné aux grandes affaires sorties par le *Washington Post*. Employé au *Baltimore Sun*, David Simon se met en tête de passer l'année 1988 en immersion dans l'unité de police criminelle de sa ville. Décidé à fouiller le ventre de l'Amérique, il enchaîne filatures et nuits blanches, sonde méthodiquement les tragédies et drôleries absurdes de l'expérience humaine... Dans la tradition du nouveau journalisme, son livre publié en 1991, *Homicide – A Year on the Killing Streets* (paru en français sous le titre *Baltimore*, en 2013, éd. Sonatine), contient des éléments romanesques exceptionnels, au point que la chaîne mainstream ABC l'adapte en série début 1993.

Homicide durera sept saisons. Sous la direction de Tom Fontana, futur créateur de *Oz*, Simon participe à certaines d'entre elles. Il apprend sur le tas les rouages d'une écriture novatrice pour l'époque, mais dans les limites admises du *cop show* version années 1990 – si possible, un voyou termine sous les verrous à la fin de chaque épisode. *"Ce n'était pas ma série mais je lui dois beaucoup"*, a expliqué lucidement Simon. Sa nature de trentenaire politiquement acéré le pousse à mettre encore le nez là où l'Amérique dérape. Il laisse tomber *Homicide* et ses dollars, prend un congé sans solde du *Baltimore Sun* et décide, avec Ed Burns, ancien flic rencontré lors de son enquête précédente, de décortiquer la vie d'un bout de quartier où règne le trafic de drogue. Ensemble, ils deviennent les témoins d'une apocalypse. Cela donne *The Corner*, d'abord un livre sorti en 1997 (l'édition française en deux volumes date de 2011, chez Florent Massot) puis une minisérie impressionnante en six épisodes pour HBO, couronnée par un Emmy Award en 2000.

L'ADN de *The Wire* est en place. *"*Homicide *et* The Corner *ont fourni une partie de notre matière de base*, confirme l'intéressé. *Après la diffusion de la minisérie, l'une des dirigeantes de HBO, Carolyn Strauss, m'a demandé si j'avais quelque chose d'autre en magasin.* Homicide *parlait des flics,* The Corner *évoquait un microcosme spécifique hanté par l'addiction. Mais l'idée de la 'guerre contre la drogue', qui inspirait les réponses politiques à ce problème majeur, n'était pas saisie dans toute sa complexité. Une vision plus large de la réalité sociale et économique me manquait. J'ai réfléchi à une fiction qui montrerait l'échec de cette 'guerre'. C'est ainsi que* The Wire *est née."*

Simon arrête net le journalisme. Dans un document d'une soixantaine de pages envoyé à HBO, il ne cache pas l'ambition de son projet. *"A la fin de la première saison, la récompense pour le spectateur alléché par une série policière bien construite ne sera pas la simple gratification d'entendre des menottes faire clic. La conclusion ressemblera plutôt à ce qu'Euripide ou Eugene O'Neill auraient pu apprécier. Elle montrera une Amérique en guerre contre elle-même, à tous les niveaux."* Les mots sont forts, les références écrasantes (Simon avouera plus tard, amusé, qu'un ami

“tous les gestes comptent dans The Wire, tout est justifié” David Simon

showrunner lui avait conseillé de *“toujours citer Euripide dans une note d’intention”*). *The Wire* s’apprête pourtant à en être digne.

Regarder les cinq saisons et les soixante épisodes de la série ressemble à une expérience totale. A la radiographie minutieuse d’un pays s’ajoute un sens du récit époustouflant, capable de tirer le meilleur parti du médium selon une logique d’étirement radicale. *“Tous les gestes comptent dans* The Wire, *tout est justifié,* précise Simon. *On m’a parfois accusé d’être lent, moi je le revendique.”* Parfois, un détail abordé au détour d’une scène a priori anodine prend tout son sens cinq, six ou sept épisodes plus tard. Les enquêtes besogneuses de flics enterrés dans un bureau où ils tentent d’intercepter les conversations des barons locaux de la drogue n’en finissent plus. De Stringer Bell à Omar, en passant par Bunk ou Bubbles, le destin des personnages se joue sur le long cours, offrant la sensation que le monde qui envahit l’écran, si différent de celui que connaissent la plupart de ses spectateurs, avance au même rythme que le leur. Un sens de la communauté peu ordinaire en découle.

Il arrive aussi que la série se donne pour mission de détruire la séduction qu’elle a été capable de créer. Présent dans la saison inaugurale, l’acteur Michael B. Jordan (vu ensuite dans *Friday Night Lights* puis *Creed*) n’a pas l’occasion de s’accrocher longtemps à Wallace, son personnage de jeune dealer charismatique : *“Quand j’ai reçu le scénario de l’épisode 12, David Simon m’a prévenu : ‘Ecoute, Mike, on t’aime, tout le monde t’aime. C’est un peu pour ça qu’on doit te tuer.”* Ainsi naît une philosophie à rebours de soixante ans d’histoire de la télé.

The Wire ignore les ressorts du soap, planifiant chaque saison comme un bloc cohérent mais aussi comme la partie d’un tout. C’est le fond marxiste de David Simon. Après une première salve d’épisodes dans le ghetto, la saison suivante se structure à la surprise générale autour d’une enquête dans le milieu des ouvriers dockers, en majorité blancs, avant que la troisième ne revienne aux affrontements entre gangs, tout en introduisant des éléments politiques. La quatrième saison, elle, se penche sur l’éducation. La dernière s’intéresse à la presse et à l’information. Simon est du genre méthodique, il embrasse à la fois la carte et le territoire. Il connaît bien les films de Frederick Wiseman, documentariste essentiel qui inspecte une par une les institutions américaines depuis près de quarante ans – en 1997 était sorti *Public Housing*, un exemplaire grand frère pour *The Wire*.

Pour expliquer ce miracle permanent, à peine atténué par une dernière année un peu trop didactique (due peut-être à la trop grande proximité de David Simon, ex-journaliste, avec son sujet ?), il faut porter le regard vers l’équipe d’écriture, capable de transformer une montagne de faits réels en matière fictionnelle brûlante. L’écrivain George Pelecanos, grand auteur de polar, a été l’une des voix majeures de *The Wire*, aux côtés de Richard Price et Dennis Lehane. *“J’ai voulu embaucher des gens qui n’écrivaient pas pour la télévision,* éclaire David Simon. *Avec de bons scénaristes télé, on aurait obtenu une bonne série télé.* The Wire *était une série, mais différente. Je voulais que les mecs réfléchissent à une autre échelle que celle de l’épisode qu’ils écrivaient. Personne n’était potentiellement meilleur pour cela que des écrivains. George Pelecanos a accepté de venir, il a appelé Richard Price... J’étais entouré de types brillants qui voulaient fabriquer une série cohérente, mais ils étaient aussi en compétition les uns avec les autres...”*

A notre connaissance, les joutes verbales probablement mémorables de la salle d’écriture boostées à l’ego de *The Wire* n’ont pas été enregistrées. On connaît en revanche certains détails des conversations répétées entre David Simon et le diffuseur de la série. Chaque année, HBO rechignait à la renouveler pour cause d’audiences minuscules. En fin de troisième saison, une décision a même été prise... puis annulée. *“Je me souviens d’un échange avec Carolyn Strauss devant les chiffres de la première saison,* raconte Simon. *Je lui dis : ‘C’est pas terrible, hein ?’ Elle répond : ‘Oh, c’est un petit chiffre tout mignon.’ Je l’ai toujours aimée pour ça. Quand les patrons de la chaîne sont venus me voir après la saison 3 en expliquant qu’il était peut-être temps d’arrêter car j’avais bouclé le récit autour d’Avon Barksdale et obtenu de très bonnes critiques, je les ai bombardés de mémos et de lettres, jusqu’à ce qu’ils me laissent terminer* The Wire *comme je l’entendais.”*

L’histoire retiendra que la persévérance paie. La quatrième saison dans le milieu scolaire, inspirée de l’expérience d’Ed Burns en tant que prof, reste sans doute la meilleure. La troisième fascine elle aussi, avec l’invention de “Hamsterdam”, cette zone où la drogue devient légale, montrant la capacité de la série à fabriquer des utopies, même amères. On peut aimer *The Wire* en morceaux, choisir d’en retenir un visage, celui du furtif et ténébreux gangster gay Omar Little, personnage préféré du président Obama – qui a tout de même précisé : *“Cela ne veut pas dire que je soutiens ce qu’il fait !”* La tueuse Snoop trône aussi en bonne place dans la liste des mythes venus de la rue façonnés par Simon et sa bande, l’actrice Felicia Pearson (malheureusement repassée par la case prison depuis) jouant son propre rôle.

The Wire est à dévorer dans tous les sens. De ce monument sans véritable descendance possible s’échappe une sensation d’intense vérité. C’est ce que raconte l’acteur Michael B. Jordan. *“Des addicts au crack sont venus me voir sur le plateau. J’avais des faux billets, un échange a commencé. Je croyais qu’ils appartenaient à l’équipe de tournage mais les types de la sécurité sont intervenus et ont tout arrêté. J’ai halluciné : ‘Oh merde, des vrais drogués ! Désolé les mecs, je suis pas vraiment dealer !’”* ■

Elephant
The White Stripes

En 2003, les White Stripes, duo garage-rock réjouissant de Detroit, sortent l'album *Elephant*. Il contient une petite chanson, *Seven Nation Army*, qui va devenir la plus chantée du siècle, des cours de récréation aux stades de football.

par Stéphane Deschamps



Elephant
The White Stripes





Trois clips : *Seven Nation Army* par Alexandre Courtès ; *I Just Don't Know What to Do with Myself* par Sofia Coppola ; *The Hardest Button to Button* par Michel Gondry



Mais pourquoi ? Pourquoi elle ? Pourquoi cette petite chanson s'est-elle retrouvée entonnée en chœur (viril, le chœur…) par des millions de supporters dans tous les stades du monde, puis chantée dans les cours de récré par des gamins qui n'étaient même pas nés l'année de sa sortie (2003), puis reprise à toutes les sauces (techno, jazz, fanfare, sirène de paquebot…) ? Des chansons de stade, il y en a eu d'autres avant. Des tubes pop mondiaux et des hymnes transgénérationnels, aussi.

Mais le destin de *Seven Nation Army* est sans doute un cas unique dans l'histoire de la musique pop : une mélodie chantée partout, par tout le monde, sans qu'on n'en connaisse les paroles, ni même souvent le nom du groupe qui l'a composée. Juste cette ligne de guitare qui sonne comme une basse et qui fait poo-po-po-po-po-po-poo. Une suite de sept notes entrée dans la culture populaire mondiale, un truc qui nous colle au cœur et au corps. Le précédent historique, c'est po-po-po-pom – *La Cinquième Symphonie* de Beethoven, presque deux siècles plus tôt. *"Le destin de* Seven Nation Army, *une chanson entrée au panthéon de la pop, c'est le rêve de tout compositeur. Elle n'a pas été conçue pour être un tube. Ça paraît dingue avec le recul, mais la maison de disques ne voulait même pas la sortir en single, j'ai dû insister"*, nous disait Jack White en 2007.

***Seven Nation Army* est née à Melbourne, en Australie, en janvier 2002, pendant les balances d'un concert.** Jack White trouve un riff sur sa guitare, les quelques personnes qui l'entendent apprécient, et Jack le garde pour plus tard, pour l'enregistrement du quatrième album des White Stripes. En 2002, les White Stripes ne sont pas encore aussi gros qu'un éléphant, mais ils sont déjà énormes. Leur troisième album, *White Blood Cells*, sorti l'été précédent, est un assez improbable carton : *White Blood… sells* à plus d'un million d'exemplaires. Mais pourquoi ? Pourquoi eux ? Pourquoi ce petit duo de Detroit formé une poignée d'années plus tôt est-il devenu le groupe du moment ? D'abord, parce que leurs chansons (celles de *White Blood Cells* et des deux albums précédents) sont bonnes, diablement malignes, des hymnes pressés qui tirent l'essence du garage-rock, de l'americana, du punk, de la mélodie pop. Aussi, parce que Jack et Meg White ne se contentent pas de jouer de la musique : ils inventent la légende des White Stripes, ces histoires de frère et sœur ou mari et femme, ils imposent une esthétique, un code couleur, un emballage, un style et une vision.

Groupe intègre, mais pas intégriste, pur et tendre, qui a su séduire au-delà du cercle des amateurs de garage-rock en noir et blanc, Jack et Meg White ressemblent à des enfants sauvages qui jouent la musique de leurs parents, voire de leurs grands-parents, mais avec toujours plus de passion, de fièvre et d'inventivité que de politesse. Il suffit d'écouter les débuts du rock pour en être convaincu, et les racines du rock (blues, country et folk) pour en faire un dogme : la musique américaine, c'était toujours mieux avant. Grand amateur d'archéologie musicale, Jack White le sait. Son génie est justement d'avoir su faire revenir les grands fantômes du passé dans les disques des White Stripes et dans le rock des années 2000. Faire du neuf avec du vieux, en somme.

C'est avec cet album, *White Blood Cells*, qu'on a découvert les White Stripes, et qu'on a interviewé Jack pour la première fois, en octobre 2001. *"On n'a plus envie de faire des interviews*, expliquait-il, pourtant prolixe. *La presse anglaise s'excite autour de nous, nous n'avons pas compris, nous n'avons rien demandé et nous avons peur qu'on nous oublie au bout de trois mois. Je ne comprends pas notre succès, il nous inquiète parce que nous n'avons jamais fait de la musique pour devenir des superstars."* On terminait l'entretien en parlant des projets du duo : *"On va enregistrer le prochain album à Londres, dans un studio qu'utilise Billy Childish, un petit studio avec du vieux matériel."*

Pour la plupart des groupes, et pour le cliché, le cap difficile est celui du deuxième album. Pas pour les White Stripes, que pas grand monde ne connaissait au moment de leurs deux premiers albums, ces frères jumeaux. Leur cap difficile est bien celui du quatrième, le successeur du *successful White Blood Cells*. Toutes choses résumées par avance dans la délicieuse chanson *Little Room*, qui dit : *"Tu es dans ta petite chambre et tu travailles sur un truc bien, mais si c'est vraiment bien tu vas avoir besoin d'une chambre plus grande. Et quand tu seras dans la chambre plus grande, tu pourrais ne plus savoir que faire, tu pourrais avoir à te souvenir de comment tu avais commencé, assis dans ta petite chambre."*

Le 24 avril 2002, Jack et Meg se réfugient donc dans une nouvelle petite chambre : le studio Toe Rag, sis à Londres dans le quartier d'Hackney. Ce sanctuaire de la prise de son analogique et vintage a été créé dix ans plus tôt par Liam Watson. Il est réputé pour





avoir banni de son studio tout équipement postérieur à 1963. *"Nous voulions un studio où il n'y ait absolument aucun équipement digital, aucun Pro Tools, pas d'ordinateur. On s'est retrouvés face à tant de limitations techniques dans ce studio que ça nous a sauvés de la mauvaise influence qu'aurait pu avoir le succès sur notre musique. On s'est forcés à être encore plus honnêtes qu'avant. L'atmosphère du studio correspondait à ce qu'on espérait faire : un disque de rock'n'roll intense"*, nous expliquait Jack en 2003.

Toe Rag est l'antre du garage-rock anglais, incarné par l'excentrique, hyperactif et so british dandy punk Billy Childish, dont Jack White est fan. C'est à une copine de Billy Childish, la chanteuse Holly Golightly, que l'on doit le rapprochement entre les White Stripes et Toe Rag. Pour la peine, elle sera invitée à chanter le vaudevillesque *Well It's True That We Love One Another*, la première chanson enregistrée pendant la session, et la dernière d'*Elephant*, en trio avec Jack et Meg. Un invité chez les White Stripes : c'est la première nouveauté de ce disque. L'autre, c'est que la batteuse Meg chante une chanson toute seule, *In the Cold, Cold Night*. La troisième, c'est que Jack joue des solos de guitare (ils éclaboussent *Ball and Biscuit*) et aussi beaucoup de claviers – il a composé la plupart des chansons au piano. L'album est enregistré en dix jours – soit une semaine de plus que les albums précédents.

***Elephant* est bien le chef-d'œuvre des White Stripes : un album à la fois varié et cohérent, épique et intimiste,** rageur, émotionnel et intelligent, qui aligne comptines enfantines, ballades folk et chansons de terre brûlée. Un lyrisme inédit, un romantisme noir, éclos chez les White Stripes – on croit parfois entendre des chansons des Beatles, de Led Zep ou de Queen *(There's no Home for You Here)* mais jouées à deux, dans un bac à sable désormais trop petit, pour des enfants en pleine croissance. Intense, *Elephant* l'est assurément. Et aussi très sombre. L'album est dédié à *"the death of the sweetheart"*, qu'on pourrait traduire par "la fin de la romance" si ces quelques mots n'étaient mille fois plus beaux en anglais. L'énigmatique pochette illustre la dédicace : du côté sombre, en robe blanche spectrale, Meg essuie une larme, alors que Jack regarde vers la lumière, indifférent au chagrin de sa batteuse. En arrière-plan, un crâne suggère une vanité, à la sauce country. Les White Stripes vont se séparer officiellement en 2011, mais officieusement en 2007, après un dernier album et une dernière tournée.

"les journalistes qui n'ont pas de platine vinyle ne devraient pas écrire sur les White Stripes"

Jack White

Dix ans d'existence, durée idéale, dont le point culminant est *Elephant*. C'est donc un album de crise, de colère, d'anxiété. "L'album de la maturité" comme une mue, une catharsis, voire un exorcisme. Peut-être aussi le reflet d'une ville de décombres, Detroit, que Jack White allait quitter trois ans plus tard pour s'installer à Nashville, fonder le label QG Third Man Records, multiplier les projets et devenir une sorte de gentleman néo-sudiste.

Elephant sort début avril 2003. Bien avant "le retour du vinyle", bien avant Third Man Records, bien avant *Lazaretto*, son deuxième album solo de 2014 dont la version vinyle a explosé des records de vente vieux de vingt ans, bien avant d'ouvrir une usine de pressage de vinyles à Detroit (fin 2015), Jack White avait imposé que les exemplaires promo d'*Elephant* envoyés aux journalistes existent uniquement au format 33t. Ethique et esthétique : *"Les journalistes qui n'ont pas de platine vinyle ne devraient pas écrire sur les White Stripes... Ça rend le disque plus important : il faut se lever, changer de face, on ne peut pas écouter ce disque tout en discutant au téléphone. Un vinyle, c'est comme jouer dans un petit club quand les portes sont fermées et la lumière éteinte, plutôt que l'après-midi dans un festival en plein air."*

Réécouter *Elephant* aujourd'hui (dans sa version double vinyle promo, forcément), douze ans après sa sortie, c'est d'abord redécouvrir qu'il est toujours aussi urgent, grimaçant et congestionné, sans avoir pris une ride. Et aussi, qu'il fait partie du club très sélect des albums qui nous intiment de monter le volume, toujours plus fort. ■

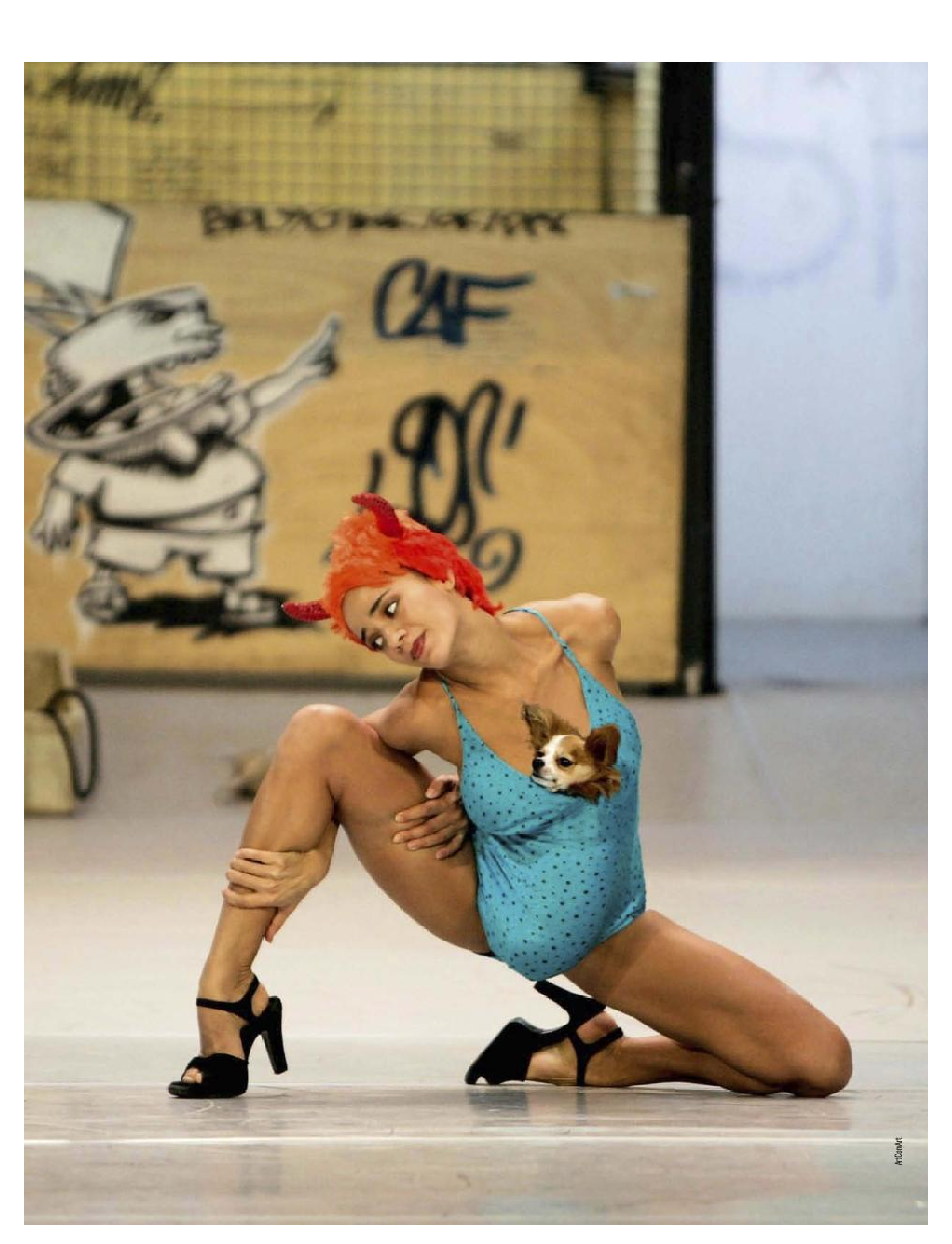
Elephant (XL Recordings/Beggars)

Wolf
Alain Platel

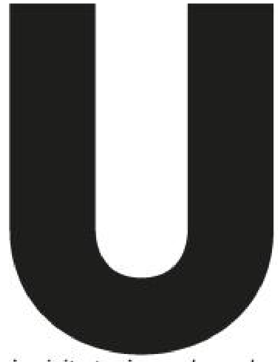
En 2005, Alain Platel prend d'assaut le plateau de l'Opéra de Paris avec *Wolf*. Dix ans plus tard, le chorégraphe et metteur en scène se souvient de son épopée Mozart pour voix et corps.

par Philippe Noisette
photo Pascal Victor





ArtComArt



Un centre commercial à l'abandon que l'on pourrait trouver dans une banlieue européenne délaissée. C'est le décor de *Wolf*, une des créations les plus fortes du Belge Alain Platel. *"Lorsque je suis en tournée, je visite toujours deux choses : les centres commerciaux et les cathédrales"*, plaisante à peine le chorégraphe, qui se replonge avec nous dans les souvenirs de cette aventure humaine et artistique hors norme. Façon de dire que ces lieux de commerce sont devenus les nouveaux temples d'une société en mal de repères ?

Wolf, c'est tout à la fois un instantané de nos années 2000 et une relecture de l'opéra. A priori, le monde du lyrique n'intéressait pas Alain Platel. *"J'avais même un sentiment négatif sur l'opéra. Gérard Mortier, Gantois comme moi, est venu me voir après mon spectacle* Iets op Bach. *Il pensait qu'il était possible d'aborder autrement la musique et les grands compositeurs."* Mortier est alors une personnalité incontournable dans le milieu, après ses succès à la tête de la Monnaie (la maison d'opéra de Bruxelles) ou la création en Allemagne d'un nouveau festival pluridisciplinaire, la Ruhrtriennale. Surtout, on lui a proposé l'un des postes les plus prestigieux, celui de directeur de l'Opéra national de Paris. Il téléphone régulièrement à Alain Platel ; cela durera quatre ans. *"Il m'a avoué qu'il n'avait jamais fait cela avec aucun autre artiste..."*

Platel est alors à un tournant de sa carrière : il vient de créer coup sur coup des pièces à succès comme *La Tristeza complice* ou *Bernadetje (Victoria)* – cette dernière avec Arne Sierens. *Tous des Indiens*, production acclamée dans le monde entier, a vu le jour en 1999, veille de la fin du siècle. Il se sent vidé, annonce qu'il arrête, qu'il a tout dit. *"Mes collaborateurs se sont foutus de moi. Ils ne m'ont jamais cru."* Et puis le Belge a vécu des choses autrement plus fortes que les habituelles périodes de répétitions et représentations. *"Je suis allé dans les territoires occupés au début des années 2000. J'ai travaillé avec des Palestiniens, on a imaginé des échanges également avec d'autres artistes du collectif des Ballets C de la B"* Alors un opéra...

"pour les sourds-muets, bouger veut forcément dire quelque chose. Ce n'est pas gratuit" Alain Platel

Lorsque Mozart entre dans sa vie, Alain Platel voit progressivement se dessiner *Wolf*. Sur le plateau, il convoquera une humanité à la dérive. Plantera des drapeaux, y compris israélien et américain. Ira même jusqu'à en brûler certains. *"Aujourd'hui, je ne le referais sans doute pas."* Néanmoins, en observateur de l'actualité, le Flamand sait bien que *Wolf* anticipait à sa façon un peu de ce qui se joue aujourd'hui. Montée des discours antimigrants ou phobies de tout poil. Le télescopage avec l'univers du compositeur né à Salzbourg, adulé par ses contemporains avant de mourir dans la misère, et dont les opéras sont souvent montés sous un déluge de mièvrerie, va s'avérer fécond. Il ne s'agit pas tant de "choquer" l'abonné du premier rang que de tirer Mozart des griffes d'un cercle de mélomanes parfois bornés. Le rendre à tous. Platel puise dans le répertoire, retient une cinquantaine de pièces, imagine un canevas avec le chef d'orchestre Sylvain Cambreling. Un travail insensé. Sans oublier une touche musicale personnelle : une chanson de Céline Dion qui ouvre le spectacle ! Ce sera *A New Day Has Come* – tout un symbole. *"Aussi étonnant que cela puisse paraître, Sylvain ne connaissait pas Céline Dion. Il était à New York lorsque je lui ai parlé d'une de ses chansons pour* Wolf. *Il est allé dans une boutique, a écouté ses disques et a trouvé cela possible"*. De Prince à Nina Simone, la musique populaire a toujours eu sa place dans les créations des Ballets C de la B. Pour Alain Platel, Mozart est tout autant un artiste de masse. *"Si Céline Dion et Mozart avaient vécu à la même époque, elle l'aurait chanté, il aurait composé pour elle... Enfin peut-être !"*

Le puzzle *Wolf* se met progressivement en place : la distribution, outre les chanteurs lyriques, comprend des danseurs de tous horizons (du classique avec Raphaëlle Delaunay au contemporain avec Samuel Lefeuvre, ou Serge-Aimé Coulibaly venu du Burkina Faso). Les répétitions commencent : de longues périodes d'improvisation où tout le monde fait des propositions. Il y a, embarqués dans cette aventure folle, deux sourds-muets – Platel avait appris la langue des signes quelque temps auparavant. Il n'a pas oublié son passé d'orthopédagogue confronté à des personnes subissant certains troubles du comportement. Il lui semblait intéressant d'appréhender la façon qu'ont les sourds-muets de se "connecter" à la musique. Et à la danse. *"Je me suis rendu compte qu'ils avaient du mal à comprendre pourquoi nous bougeons juste pour le plaisir, pour le fun. Pour eux, bouger veut forcément dire quelque chose. Ce n'est pas gratuit. Les danseurs ont énormément appris à leur contact."* Le chorégraphe a également l'idée d'utiliser les chanteurs comme de vrais acteurs-danseurs. Une nouvelle génération de voix du lyrique s'est ouverte peu à peu à des propositions théâtrales exigeantes. Gérard Mortier, qui fera appel à des metteurs en scène "explosifs" comme le Polonais


Chris Van der Burght

AlainP latel en répétition

Warlikowski ou le Suisse Marthaler, est passé par là. Enfin, pour compléter son casting, Platel convoque sur scène une meute de chiens. *"Personnellement, je ne me trouve pas vraiment extrême, pas très extravagant. Parfois, je regarde en arrière et je me demande comment j'ai pu oser cela. La meute de* Wolf*, c'était quand même quelque chose, non ?"* Il s'est souvenu des chiens dans les rues de Buenos Aires – certains libres, d'autres promenés par des gens dont c'est le gagne-pain. *"On y donnait alors* lets op Bach *avec la compagnie. Peut-être que l'idée m'est restée en tête."* Les chiens viendront une fois par semaine en studio pour s'habituer aux interprètes. Deux danseurs de la troupe seront responsables des bêtes, avant et après le spectacle. Une autre forme d'engagement. Après la tournée, Platel gardera d'ailleurs un des cabots : Flint. Le titre même, *Wolf*, évoque tout à la fois Wolfgang (Amadeus Mozart) et Wolfshund ("chien-loup" en allemand).

La dernière touche, c'est le décor. Bert Neumann – un nom soufflé par Mortier – a mis en forme le centre commercial évoqué par Alain Platel, avec graffitis, néons et grilles métalliques. Sans oublier ces couloirs que l'on imagine insalubres, parcourus en fredonnant Mozart par les solistes Marina Comparato, Aleksandra Zamojska et Johannette Zomer.

Le choc visuel est immense. Le public d'habitués comprend vite que cet opéra n'en est pas vraiment un. A sa création en 2003 à la Ruhrtriennale, les spectateurs adhèrent. Dans la foulée, la production est attendue au Festival d'Avignon, dans la cour d'Honneur. Le mouvement des intermittents, entraînant l'annulation du Festival, en décidera autrement. Deux ans plus tard, *Wolf* arrive à Garnier, et c'est une autre affaire. *"J'ai compris que Gérard voulait le montrer à Paris dans ce lieu si chargé d'histoire. Le clash serait peut-être inévitable mais intéressant."* On se souvient d'une des représentations parisiennes; où la tension était palpable. La scène des drapeaux que l'on brûle passerait-elle ? Au final, c'est une salle groggy et partagée qui salue l'engagement des artistes. Certaines scènes sont mémorables, comme cette fille qui semble "accoucher" d'un petit chien trimbalé sous son maillot ; un danseur hip-hop qui se prend pour une étoile de l'opéra ; un ange qui survole la scène – on l'a peut-être rêvé, celui-là. Télescopage inouï. Des SDF squattent Garnier, des chiens rôdent. La révolution est en marche le temps d'une représentation. Platel osera même demander à Gérard Mortier de pouvoir laisser la meute courir dans l'escalier monumental de l'entrée, pour les besoins du tournage d'un film, *Les Ballets de ci de là*. Les dates parisiennes seront en définitive un beau moment de partage.

"Je me souviens qu'à Vienne deux chiens se sont lâchés durant le spectacle. *Il y avait une odeur horrible dans la salle ! Après, quelqu'un est venu me voir et m'a dit : Comment faites-vous pour que les chiens fassent au bon moment ?"* Plus sérieusement, le chorégraphe se remémore des réactions violentes – *"Je suis engagé en Belgique contre la montée des nationalismes... J'ai l'habitude"* – ou d'autres plus douces, tel ce courrier d'un maire d'une ville près de Paris, qui lui avouera avoir changé sa manière de prendre des décisions après avoir assisté à *Wolf*. Des années plus tard, Alain Platel acceptera une autre commande de Gérard Mortier, alors en poste au Teatro Real de Madrid. Ce sera *C(H)OEURS*, autour de la musique de Verdi. Cette fois-ci, ce sont des pancartes rappelant celles des insurgés dans les rues espagnoles qui mettront le feu aux poudres. *"La première a été terrible, avec un public bourgeois vociférant. La direction de l'opéra n'osait pas me dire que les locations étaient basses. Au bout de la troisième soirée le public a changé, s'est rajeuni. Ils ont fini* sold out.*"*

Depuis *Wolf*, la fin d'un cycle dans son esprit, Alain Platel a créé quelques grandes pièces de ce qu'il appelle sa *"danse bâtarde"*. Il reste cet artiste *"engagé dans la société"*, n'hésitant pas à utiliser sa position pour élever la voix, prendre part au débat public. *"Je ne monte pas sur les barricades, j'écris des lettres ouvertes qui passent dans la presse."* Surtout, il signe des œuvres fortes en prise avec notre réalité. On y danse, on y joue. On est dans l'instant présent tout simplement. Sans complaisance. *"Un artiste ne fait qu'une chose dans sa vie"*, lui asséna un jour son propre père. Alain Platel avoue qu'il n'a pas compris la sentence la première fois. Il en est fier désormais. ■



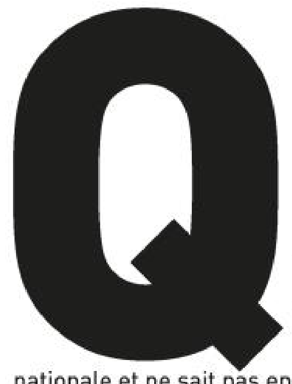
Les Particules élémentaires

Michel Houellebecq

Livre de la consécration en 1998, *Les Particules élémentaires* inaugure pour Michel Houellebecq une succession de controverses qui jalonneront son œuvre. Entre expressionnisme et réalisme grinçant, le roman explore les destins contrastés de deux enfants de Mai 68.

par Nelly Kaprièlian photo Renaud Monfourny

Les Particules élémentaires
Michel Houellebecq



uand paraît *Les Particules élémentaires*, fin août 1998, Michel Houellebecq a 42 ans. Il s'est mis en congé de son emploi d'ingénieur informaticien à l'Assemblée nationale et ne sait pas encore que son roman deviendra un tel best-seller qu'il n'aura plus jamais besoin d'y retourner. Houellebecq a déjà publié des poèmes et un essai sur Lovecraft, mais surtout un premier roman quatre ans plus tôt, *Extension du domaine de la lutte* (Maurice Nadeau), qui l'a imposé comme le plus prometteur des jeunes auteurs français. En mettant en scène l'enfer qu'était l'entreprise, il plongeait déjà les mains manucurées de la littérature française dans le cambouis du réel et de la contemporanéité. Autant dire que son deuxième roman était très attendu.

Quand même pas au point de prévoir le raz-de-marée qu'il allait susciter : couverture médiatique sans précédent, ventes qui s'affolent (400 000 exemplaires), Houellebecq déchaîne les passions. *Les Particules* marque non seulement un tournant dans la littérature française, mais aussi dans la trajectoire de l'écrivain. Du jour au lendemain, il deviendra plus qu'un auteur à succès : un phénomène d'amplitude mondiale. *"Je ne m'attendais pas à un succès aussi énorme*, se souvient Michel Houellebecq aujourd'hui. *Je n'arrive toujours pas à l'expliquer. Peut-être était-ce dû à des raisons conjoncturelles : la médiocrité de ce qui existait par ailleurs. J'ai récemment relu* Extension du domaine de la lutte *et* Les Particules élémentaires, *et objectivement, le premier aurait pu lui aussi provoquer un électrochoc national, autant que le deuxième. Mais pour moi, mon meilleur livre, c'est* La Possibilité d'une île. *A cause de sa troisième partie qui le dépasse. Mais je ne sais pas si le point de vue de l'auteur est si intéressant que ça. C'est un point de vue très technique et ça, les gens n'en ont rien à foutre, et c'est légitime."*

Maurice Nadeau n'est plus l'éditeur de Houellebecq : celui-ci publiera *Les Particules* dans une plus grande maison d'édition, Flammarion, alors sous la houlette de Raphaël Sorin. *"J'ai quitté Maurice Nadeau à cause d'un différend esthétique : il avait refusé de publier mes poèmes. Il n'aimait ni Breton ni Aragon, mais la poésie de Prévert ! Raphaël Sorin les a acceptés, sans doute parce qu'il attendait mon prochain roman. J'ai donc publié* Les Particules *chez l'éditeur qui publiait ma poésie."*

Dans le contexte littéraire assez feutré, pour ne pas dire apathique, de la fin du XXe siècle, *Les Particules élémentaires* a eu l'effet d'une bombe. Houellebecq y démontrait qu'un écrivain français pouvait encore faire preuve d'ambition, celle de dire le monde de son temps, d'annoncer celui de demain, voire du surlendemain ; celle aussi d'écrire un roman total qui mêlerait les idées au romanesque, qui serait aussi bien métaphysique que philosophique et mixerait le tout avec la trivialité du quotidien, trop souvent tenue à l'écart du roman français.

Le livre tourne autour de deux demi-frères, Michel et Bruno, abandonnés par une mère pressée de vivre la libération sexuelle en Californie, et par des pères absents qui se consacrent à leurs affaires (la chirurgie esthétique pour l'un, preuve qu'on peut modifier et techniquement améliorer l'humain par la science, un des grands thèmes du livre). Michel grandira chez sa grand-mère, pendant que Bruno se retrouvera au pensionnat, brutalisé par les autres enfants. Quand on demande à Michel Houellebecq quel fut le point de départ de son livre, il hésite longtemps, pour finalement lâcher : *"Probablement, la vraie source, c'est un truc qui m'est arrivé : je suis revenu sur les lieux de mon adolescence, à Crécy-en-Brie. Ce sentiment trouble et triste qu'on éprouve toujours sur les lieux de son enfance, comme je l'écris, c'est ça la vraie racine. L'adolescent que j'avais été était plus proche de l'adolescence de Michel que de celle de Bruno. Ce sont les pages que je préfère dans le livre, quand Michel et Annabelle se retrouvent à Crécy, quelque chose a merdé et ils ne savent pas exactement quoi. Le paysage est intact mais quelque chose a changé."*

écrire un roman total qui mêlerait les idées au romanesque, qui serait aussi bien métaphysique que philosophique

A l'âge adulte, Michel et Bruno vivront différemment leurs difficultés à se lier aux autres, profondément, affectivement : Michel, devenu chercheur en biologie, est incapable d'aimer, pendant que Bruno se perd dans une vie de frénésie sexuelle. Tous deux représentent, pour Houellebecq, autant d'emblèmes du malheur humain engendré par Mai 68, dans un monde où les libertaires d'hier ont ouvert la porte au libéralisme le plus féroce. Le livre s'achevait sur le clonage, allié à l'hypothèse d'une modification de l'ADN inventée par Michel : une manière de perfectionner l'humain pour ne plus qu'il souffre.

Aurélien Bellanger, 35 ans, qui a signé deux romans aux titres houellebecquiens ainsi qu'un essai sur l'écrivain, *Houellebecq écrivain romantique*, en 2010, se rappelle du choc qu'il a éprouvé en découvrant *Les Particules* : *"J'ai longtemps cru que le monde était devenu plus moderne que le roman, que le roman était une forme esthétique du XIXe siècle et qu'il était devenu inadapté à la complexité de notre monde.* Les Particules élémentaires *m'ont fait changer d'avis immédiatement. La littérature était quasiment devenue un maniérisme de la modernité. Ce livre l'a ouverte sur autre chose."*

Lors de la rentrée 1998, en plus de faire la couverture du numéro de rentrée littéraire des *Inrockuptibles*, Michel Houellebecq est partout. *Les Particules élémentaires* est sans conteste le livre dont il faut parler, qu'il faut avoir lu, sur lequel il faut avoir un avis, pour ou contre lequel il faut se positionner. La polémique n'est jamais très loin. La *Revue perpendiculaire*, publiée par le même éditeur, vire l'écrivain de son comité éditorial pour des raisons politiques. Déjà, Houellebecq fascine autant qu'il fait grincer des dents. Peut-être parce qu'il sait plus que quiconque dévoiler ce qui fait mal, alors qu'on s'empresse de le cacher pour maintenir l'illusion d'une cohésion sociale, avec le "bonheur" en étendard publicitaire – cohésion et bonheur, deux illusions que Houellebecq va fracturer.

"Les Particules élémentaires *est un roman ambitieux. Il s'agit rien moins que de l'histoire du monde réel depuis trente ans, depuis le triomphe libéral-libertaire de l'après-68. Roman de génération donc, comme il s'en écrit beaucoup ces derniers temps, avec cette nuance de taille qu'il s'agirait plutôt ici d'une dégénération, de la dissolution des liens qui tenaient ensemble, pour le pire et le meilleur, les enfants d'une même société"*, écrivait Pierre Lepape dans *Le Monde des livres* du 28 août 1998. Parmi les détracteurs de l'écrivain, il est de bon ton de l'accuser d'avoir accouché d'un roman balzacien, autant dire "réactionnaire".

"le livre a fixé l'esthétique houellebecquienne pour l'éternité. Je l'assume"

Michel Houellebecq

"Mon livre a un côté complètement surexcité. Mes personnages sont à fond tout le temps, c'est ce qui est différent d'avec un vrai roman réaliste où les personnages sont aussi à fond qu'ils le sont dans la vie, c'est-à-dire jamais. Ici, je suis plus proche des Possédés *de Dostoïevski* que *de* Madame Bovary *de Flaubert.* Les Particules *est un livre expressionniste plus que réaliste"*, explique Michel Houellebecq.

Houellebecq impose une esthétique, déjà présente dans *Extension*, qui va marquer notre époque – du supermarché à la boîte à partouze, métaphores d'une réification de l'être en produit par la société libérale – d'où découlera même un adjectif, "houellebecquien", dès *Les Particules élémentaires*. Une esthétique houellebecquienne qui deviendra le grand fourre-tout où ranger ce qui est glauque, triste, dépressif. Sa marque de fabrique : le mal-être de l'homme contemporain qui échoue à trouver sa place dans le monde d'aujourd'hui, surtout face au désir et à la séduction, vaste marché consumériste où s'appliquent aux êtres les règles de compétitivité du marché. *"Oui,* Les Particules *a fixé l'esthétique houellebecquienne pour l'éternité*, soupire l'écrivain. *On ne peut plus revenir là-dessus. Je l'assume. 'Tout peut arriver dans la vie et surtout rien', c'est une bonne phrase, ça suffit à résumer une esthétique. Le gimmick pour lequel je resterai, c'est : la vie, c'est rien, on se fait chier. Ce que je ne peux pas contredire car c'est une analyse très juste : dans la vie, il ne se passe rien. Il n'y a pas de malentendu là-dessus, même si c'est une simplification. L'emblème de cette esthétique dite houellebecquienne a été la photo prise par Renaud Monfourny pour* Les Inrocks, *celle où je porte un sac Monoprix."*

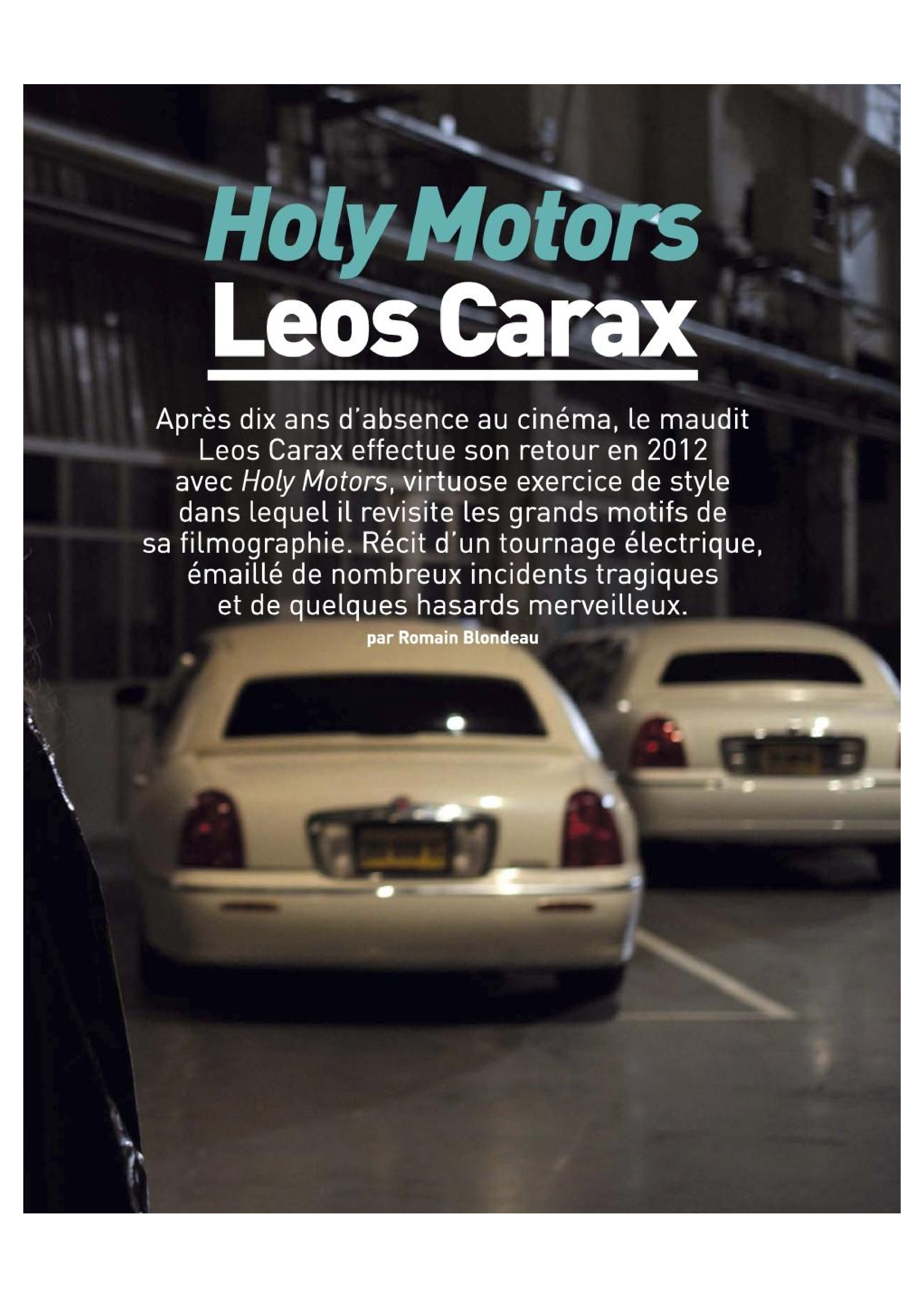
Houellebecq, un génie nihiliste ? Peut-être. Grâce aux *Particules élémentaires*, il est le seul écrivain français (depuis Camus et Sartre) à devenir une star à l'étranger. Preuve d'un renouveau sans précédent (depuis longtemps) de la littérature hexagonale. ■

Les Particules élémentaires (Flammarion)



Les Films du Losange

Edith Scob

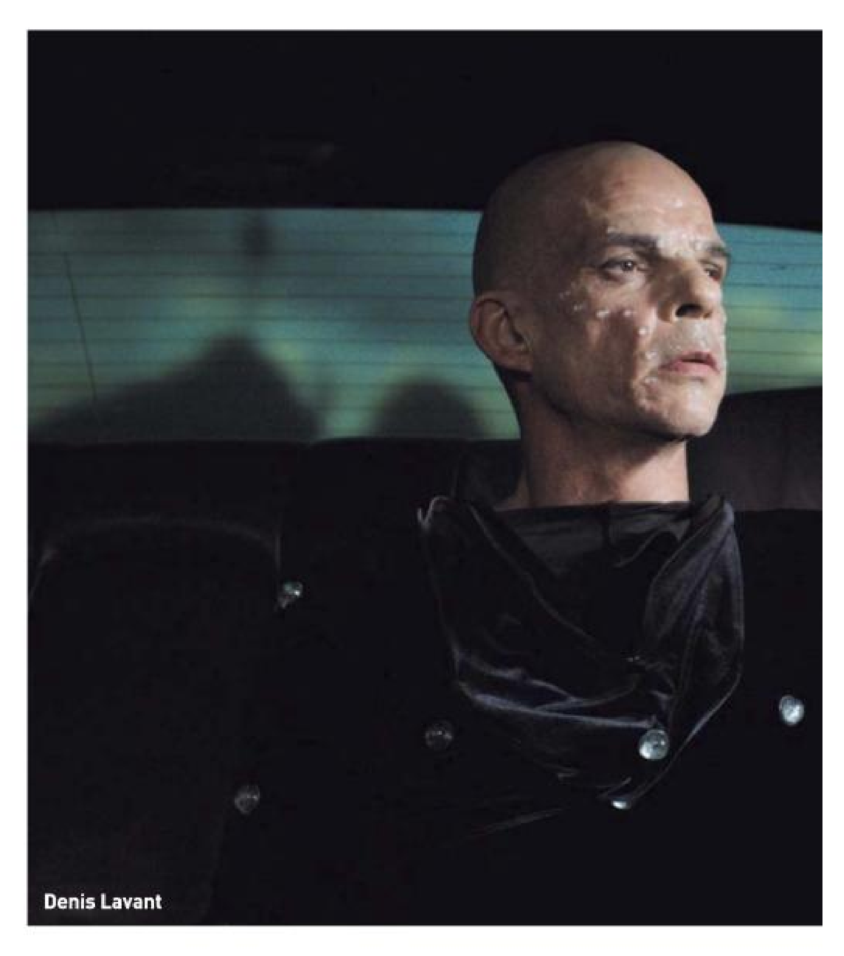


Holy Motors Leos Carax

Après dix ans d'absence au cinéma, le maudit Leos Carax effectue son retour en 2012 avec *Holy Motors*, virtuose exercice de style dans lequel il revisite les grands motifs de sa filmographie. Récit d'un tournage électrique, émaillé de nombreux incidents tragiques et de quelques hasards merveilleux.

par Romain Blondeau

Holy Motors
Leos Carax


Denis Lavant

n ce 23 mai 2012, il est un peu plus de minuit lorsque les lumières se rallument dans le Palais des festivals de Cannes. La projection de *Holy Motors*, le dernier film de Leos Carax, présenté en compétition officielle, s'achève sous une salve d'applaudissements, près de huit minutes d'une standing ovation extatique. Au milieu de la salle, embarrassé par ces honneurs bruyants, le cinéaste se cache derrière ses légendaires lunettes de soleil. *"Il semblait heureux, grisé, mais il y avait aussi un peu de souffrance dans son attitude. D'ailleurs, il s'est allumé une clope dans la salle, ce qui a fait frémir la sécurité. Je crois que Leos n'était pas très à l'aise avec ces hommages"*, note l'actrice Edith Scob, qui l'accompagnait. Moins d'une semaine plus tard, au moment des délibérations, *Holy Motors* se retrouve pourtant vite écarté des débats par le président du jury, Nanni Moretti, qui, dit-on, a détesté le film. Retranché à Nice, où il a fui l'agitation de la Croisette, Leos Carax apprend qu'il est recalé du palmarès. Il envoie ce texto aux membres de l'équipe technique : *"Le film n'est pas retenu par le jury mais je vous remercie de m'avoir accompagné dans cette aventure."* Peu lui importent les récompenses à cet instant : il sait que *Holy Motors* marque son grand retour au cinéma. Et l'affaire n'était pas gagnée d'avance.

Voilà près de dix ans que Leos Carax n'avait plus tourné de long métrage, depuis *Pola X*, avec Guillaume Depardieu. Une longue période durant laquelle le réalisateur aura développé deux projets ambitieux, un film de SF en anglais et une adaptation de la nouvelle de Henry James, *La Bête dans la jungle*, abandonnés faute de budget et de casting. *"On a souvent raconté que Leos prenait son temps, qu'il s'était tenu volontairement à l'écart. C'est faux : il n'en pouvait plus de cette inertie ; il voulait d'urgence retrouver les plateaux"*, corrige sa proche collaboratrice, la monteuse Nelly Quettier.

Le déclic à l'origine de *Holy Motors* viendra lors de ses retrouvailles avec son vieil acteur fétiche, Denis Lavant, qui avait accompagné le cinéaste depuis son premier film jusqu'aux *Amants du Pont-Neuf*, la mythique catastrophe industrielle dont ils sortirent lessivés en 1991. *"On avait perdu le contact depuis ce film infernal qui nous avait pris trois ans de nos vies et nous avait menés au bord de la folie*, lance Denis Lavant. *Il nous a fallu des années pour nous retrouver, grâce à un ami commun, Harmony Korine. Je jouais dans son film,* Mister Lonely, *où j'incarnais le sosie de Charlie Chaplin. Je crois que c'est en me voyant ainsi déguisé, avec un costume et des postiches, que Carax s'est de nouveau senti inspiré."*

Le cinéaste imagine alors pour le comédien une nouvelle identité : M. Merde, un clodo monstrueux, entité burlesque et rageuse qu'il met en scène dans un court intégré au film à sketches *Tokyo!*, sorti en 2008. *"Leos a retrouvé tout son appétit pour le cinéma grâce à ce personnage délirant, ce rêve enfantin qui dynamite les codes de la fiction*, raconte Denis Lavant. *Là, enfin, il tenait sa dernière muse."* Et il n'allait plus la lâcher. Quelques jours après la sortie de *Tokyo!*, il se lance dans l'écriture d'un long métrage où il veut décliner la figure de M. Merde en de multiples possibilités. Ce sera *Holy Motors*. *"Il a achevé le scénario en un mois"*, témoigne la directrice de casting Antoinette Boulat. *"Un scénario extrêmement visuel, composé d'images, de dessins, de schémas de découpage. Comme s'il avait déjà rêvé le film"*, prolonge la scripte Mathilde Profit. ▶



Les Films du Losange

"tout le monde lui claquait la porte au nez. Il a vu une quinzaine de producteurs en vain"
Caroline Champetier, chef opératrice



Dessin préparatoire de l'intérieur de la limousine par le chef décorateur Florian Sanson


Les Films du Losange

Leos Carax dans la séquence inaugurale de son film

"**Holy Motors** est l'œuvre la plus drôle et vitaliste de Leos, très loin de l'image mortifère que certains retiennent"
Denis Lavant, comédien

Exalté par ce nouveau projet qu'il veut réaliser vite, Leos Carax commence à chercher un producteur. Et se heurte à un mur : *"Tout le monde lui claquait la porte au nez. Il a vu une quinzaine de producteurs en vain,* s'énerve la chef opératrice, Caroline Champetier. *Les gens ne lui pardonnaient pas l'échec des* Amants du Pont-Neuf, *ils le voyaient comme un infréquentable." "Chez les banquiers, les assureurs, Leos Carax était craint, voire rejeté,* confirme Martine Marignac qui finira par récupérer le projet fin 2010, via la société Pierre Grise Productions. *On m'a dit que j'étais folle de le produire, que j'allais être ruinée. J'allais leur donner tort."*

Tandis que son entourage tente de finaliser le budget du film (environ 3,7 millions d'euros), le cinéaste recrute son équipe, qu'il veut jeune et féminine, commence les repérages et règle des problèmes de casting concernant ses actrices principales, Kate Moss et Juliette Binoche. La première, après lui avoir donné son accord pour jouer le top model dans la scène du Père-Lachaise, est injoignable à quelques jours du tournage – elle sera finalement remplacée par Eva Mendes. La seconde, ancienne intime et actrice fétiche du cinéaste, a elle aussi disparu dans la nature. Martine Marignac ne décolère toujours pas : *"Juliette était très tôt impliquée dans le projet. Elle avait assuré à Leos qu'elle ferait le film, et voilà qu'elle ne donnait plus de nouvelles ! Il a fallu insister auprès de son agent pour qu'elle daigne écrire un mail à Leos, où elle expliquait que retravailler avec lui, des années après* Les Amants du Pont-Neuf, *raviverait trop de mauvais souvenirs." "Leos a été dévasté,* note Caroline Champetier. *Il avait écrit la séquence de la Samaritaine pour Juliette. Sur les conseils de son amie Claire Denis, il a alors rencontré Kylie Minogue pour reprendre le rôle et a modifié la scène en profondeur. D'un moment plutôt joyeux, où Juliette devait chanter du Claude François, on est passé à une scène tragique, plus grave, avec ce suicide à la fin qui est à mon sens un meurtre symbolique."* Mais la défection de ses actrices n'est pas le premier souci de Carax : il allait bientôt se trouver confronté à un drame aussi brutal que soudain.

Un jour avant le début du tournage, le cinéaste s'inquiète en effet de la disparition de sa compagne, l'actrice Katerina Golubeva, avec qui il a eu une fille, Nastya. Le 14 août 2011, alors qu'il se rend au bureau de sa productrice, rue Charlot dans le IIIe arrondissement de Paris, il apprend la terrible nouvelle : elle s'est suicidée à quelques centaines de mètres de leur appartement. Le regard vide, Carax reste silencieux et sort marcher dans la rue avec son fidèle allié, le directeur de production Albert Prévost. Il s'effondre en larmes. *"A cet instant, nous pensions tous que le film serait forcément annulé,* rembobine Edith Scob. *Vous imaginez les conditions dans lesquelles nous allions tourner, alors qu'une enquête était en cours et que Katerina allait être enterrée au Père-Lachaise une semaine plus tard ?"* La productrice, Martine Marignac,



propose un deal au cinéaste : *"Je lui ai dit que nous pouvions décaler le tournage de trois semaines, voire un mois s'il le souhaitait. Il m'a regardée fixement et m'a répondu : 'Non, surtout pas. Ne changeons rien. Réaliser ce film est la seule manière que j'ai de m'en sortir...'"*

Le 15 août 2011, lorsque toute l'équipe se réunit en banlieue parisienne vers deux heures du matin pour tourner la première scène du film, une étrange atmosphère règne sur le plateau. Acteurs et techniciens s'interrogent : quel va être l'état d'esprit de Leos Carax ? Comment le drame survenu la veille va-t-il influencer la vie sur le tournage ? *"Dès le début, il y a eu une sorte de pacte passé entre Leos et l'équipe,* se souvient Julie Gouet, la première assistante du cinéaste. *Nous allions tous faire front pour ce film." "Comme une sorte d'acte sacrificiel,* poursuit Denis Lavant. *Il fallait que l'on se soude, que l'on s'embarque dans la même énergie pour Leos. Nous devions partir de la mort pour revenir à la vie."* Pendant les huit semaines de tournage, partagées entre un studio de Montreuil (où ont été réalisées les scènes dans la limousine) et quelques décors autour de la Seine, l'équipe va se mettre au service du cinéaste et de ses visions surréalistes. *"Chaque séquence était un défi technique. Leos avait une idée très précise de ce qu'il voulait. Il avait des ambitions visuelles dingues, incomparables avec le reste du cinéma français"*, raconte le maquilleur et spécialiste des effets spéciaux, Bernard Floch, qui avait la charge de fabriquer la galerie de personnages du film, tous incarnés par Denis Lavant dans un brillant exercice de transformisme : un banquier, calqué sur DSK, un sosie de Beckett, une mendiante, un vieillard au crépuscule de sa vie, et l'infernal M. Merde...

Sur le plateau, Leos Carax fait preuve d'une concentration extrême : il prend entre cinq et quinze prises par scène, corrige le moindre détail de direction artistique, module à voix basse le jeu de ses acteurs. *"Il s'attache beaucoup à la gestuelle, à la chorégraphie,* observe la comédienne Elise Lhomeau. *On sentait qu'il était extrêmement investi dans le film, qu'aucune scène* ▶

"Carla Bruni nous avait obtenu l'autorisation de tourner à la Samaritaine et au Fouquet's. Il faut dire qu'elle appelait depuis l'Elysée…"

Martine Marignac, productrice

n'était fonctionnelle." Ceux qui ont travaillé avec lui par le passé découvrent aussi un cinéaste changé, plus communicatif. *"Plus riant aussi,* exulte Denis Lavant. *Le tournage était une fête, un plaisir retrouvé de jeu, de travestissement, de bricolage. Et ça se ressent dans le film :* Holy Motors *est l'œuvre la plus drôle et vitaliste de Leos, très loin de l'image mortifère que certains retiennent."*

A travers sa collection de personnages hors norme, Carax dresse une sorte d'autoportrait protéiforme, lucide et ironique, mais il prend surtout sa revanche sur dix ans d'absence au cinéma : d'une séquence à l'autre, l'auteur expérimente un nouveau genre, de nouvelles techniques. Lui qui a toujours revendiqué son attachement à la pellicule, se convertit ici à tous les régimes d'images les plus modernes : il s'arme d'une caméra Red Epic, tourne une scène de motion capture et enregistre une virée nocturne au Père-Lachaise en datamoshing. Florian Sanson, chef décorateur, n'en revient toujours pas : *"Leos voulait un mélange d'effets spéciaux primitifs, façon Méliès, et de techniques très pointues. Il était curieux de tout. Par mail, il envoyait des extraits de films hollywoodiens, de trucs vus sur YouTube, des vidéos expérimentales, toutes choses qui nourrissaient l'identité visuelle de son film… Je n'avais jamais vu un cinéaste aussi avide d'images contemporaines."*

A 50 ans, Leos Carax n'est plus ce jeune cinéaste fougueux et romantique qui pouvait s'abîmer dans sa recherche d'absolu. Il veut aller plus vite et résiste à tous les problèmes de production qui émaillent le tournage de *Holy Motors* : les difficultés techniques provoquées par la limite du budget ; les caprices d'Eva Mendes, surprise puis agacée de partager une scène avec Denis Lavant affublé d'une prothèse de bite (*"Elle ne savait pas trop ce qu'elle foutait sur le plateau"*, s'amuse l'acteur) ; et les autorisations de tournage qui tardent à se débloquer. Il remue ainsi ciel et terre pour obtenir le droit de filmer à la Samaritaine, malgré le refus de son propriétaire, le groupe LVMH. *"Il ne pouvait pas transiger sur ce lieu qu'il considérait comme le cœur du film, un retour indispensable aux* Amants du Pont-Neuf", précise Martine Marignac. Alors le cinéaste prit son téléphone et appela une vieille connaissance : Carla Bruni, première dame de France à l'époque. *"En trois heures, la question était réglée,* dit la productrice. *Elle nous avait obtenu l'autorisation de tourner à la Samaritaine et au Fouquet's. Il faut dire qu'elle appelait depuis l'Elysée…"* Rien ne devait donc empêcher le grand retour de Leos Carax aux affaires, pas même le destin qui s'acharnait encore sur le cinéaste : le dernier jour du mixage, il apprenait la mort d'Albert Prévost, son ami et directeur de production depuis *Les Amants du Pont-Neuf*, foudroyé par un cancer…

Endeuillé par deux fois, *Holy Motors* est un *"film miraculé"*, selon la monteuse Nelly Quettier. Une œuvre à l'ambition folle, à la fois densément fictionnelle et intime, où l'auteur revisite les grandes stations de sa filmographie avec une sorte d'ironie et d'inventivité conquérante. *"Il n'y a pas beaucoup de films français qui peuvent rivaliser avec* Holy Motors *ces dernières années,* pense Edith Scob, qui s'indigne de la relative indifférence du public (sorti en juillet 2012, le film dépassa à peine les 180 000 entrées). *Mais peu importe, il faut laisser le temps faire son effet. J'ai déjà connu ça. Lorsque* Les Yeux sans visage *de Franju est sorti, le public n'y prêtait pas vraiment attention, alors qu'aujourd'hui tout le monde s'accorde à dire que c'est le film le plus fort, le plus original de son auteur."*

Leos Carax, lui, n'a de toute façon pas eu le temps de se soucier du box-office. Une fois le film achevé, le cinéaste a dû revenir à la vie, se confronter au deuil et à l'absence : *"Il a vécu un moment de décompression après le tournage, alors il s'est raccroché à des petits détails : il a déménagé, il s'est occupé de sa fille, il a même passé son permis"*, dit sa productrice. *"Le cinéma, c'était plus compliqué,* poursuit Florian Sanson. *Je lui ai demandé après le film s'il avait des projets, et il m'a répondu : 'Je ne sais pas, je n'ai plus personne.'"*

Le déclic lui viendra en 2014, lorsque les leaders du groupe de rock Sparks lui apporteront une maquette de trente chansons inédites à partir desquelles Carax commencera à écrire un scénario de comédie musicale sur une histoire d'amour entre un acteur de stand-up et une chanteuse d'opéra. Engagé dans ce projet depuis lors, le cinéaste multiplie les allers-retours aux Etats-Unis et aurait obtenu l'accord d'Adam Driver et de Rooney Mara pour interpréter les rôles principaux de son premier film en anglais, qu'il espère tourner prochainement. Mais c'est encore une autre histoire. ■

Buena Vista Social Club

Buena Vista
Social Club

Avec ses huit millions d'exemplaires vendus depuis sa sortie en 1997, cet album de reprises de classiques de la musique cubaine par un collectif de seniors magnifiques s'est répandu comme une onde bienfaitrice sur la planète entière.

par Francis Dordor



pochette de l'album. Courtesy World Circuit

Selon Wikipédia, la sérendipité est *"le fait de trouver autre chose que ce que l'on cherchait"*. Christophe Colomb lancé à la recherche d'une nouvelle route des Indes et qui trouve l'Amérique en est un exemple. Moins drôle : Soljenitsyne qui part un beau matin chercher le pain à la boulangerie et trouve le goulag. Mais qu'étaient donc allés chercher le producteur Nick Gold et le guitariste Ry Cooder à La Havane courant 1996 ? Nick Gold : *"Nous avions deux projets, dont l'un concernait une rencontre entre des musiciens cubains et maliens. Or les Maliens* (Djelimady Tounkara et Bassekou Kouyaté – ndlr) *n'ont pas pu obtenir leurs visas. Comme le studio Egrem avait été loué, nous avons dû improviser dans l'instant un autre projet qui est devenu le Buena Vista Social Club."*

A l'origine, *Buena Vista Social Club* est une chanson composée par le violoncelliste Orestes "Macho" López et son frère le contrebassiste Israel "Cachao" López, considérés comme les inventeurs du mambo. Elle évoque une boîte de nuit réservée aux seniors, située sur une colline de Marianao, à l'est de La Havane, où les *"socios"* pouvaient jouir d'un point de vue imprenable *("buena vista")* sur cette ville sans pareille. Sauf que par un improbable concours de circonstances, ce lieu disparu depuis trente ans va se retrouver associé à un album au succès colossal (8 millions d'exemplaires au dernier recensement) qui, incidemment, allait sonner le réveil d'une musique longtemps figée dans un temps révolu, celui d'avant la révolution castriste. Il semblerait aussi que, de manière plus inattendue, ledit album ait participé au récent réchauffement diplomatique entre les Etats-Unis et Cuba. Ce dont Barack Obama n'a pas manqué de convenir en invitant à la Maison Blanche, mi-2015, Omara Portuondo et Eliades Ochoa, derniers survivants du célèbre Social Club.

Si de réchauffement diplomatique il est aujourd'hui question entre les deux bastions de la guerre froide, parlons plutôt de décongélation pour ce qui, avec le rhum et le cigare, a fait la réputation de l'île : ces musiques créoles sur lesquelles se sont déhanchées plusieurs générations. Avec son florilège de *sones* torrides, de *danzones* endiablées, de boléros languides et de divines *guajiras*, *Buena Vista Social Club* constitue une sorte d'anthologie rénovée de l'"afro-cubanisme", présentant les différentes saveurs musicales restituées par ceux-là mêmes qui avaient participé à leur notoriété quarante ou cinquante ans plus tôt.

La plupart des musiciens présents sur l'album avaient connu une gloire plus ou moins éphémère pendant l'âge d'or. Or ce qu'allaient découvrir ▶

sur place Nick Gold et Ry Cooder, c'était un monde où ces illustres *soneros* d'antan étaient devenus des laissés-pour-compte, vivotant grâce à de maigres pensions et quelques expédients, ne pouvant même plus, faute d'engagements, exercer leur art. *"Rubén González n'avait pas joué professionnellement depuis vingt ans,* se souvient Ry Cooder. *C'est pourtant l'un des plus grands pianistes cubains."* A part cachetonner occasionnellement dans les bars d'hôtels pour touristes, Rubén ne pouvait plus jouer du tout. *"Ça fait longtemps que je n'ai plus de piano chez moi. Le dernier, les termites l'ont transformé en sciure"*, confiait alors ce petit homme délicieux et volubile que ses 77 années – et l'arthrite – avaient fini par faire plier, si bien qu'il marchait quasiment à l'équerre.

C'est en passant un beau matin devant le studio Egrem que l'envie lui prit d'étrenner le nouveau piano qu'on y livrait. Avec tant de sensibilité que Cooder et Gold, présents dans la cabine, le conjurèrent de ne s'arrêter sous aucun prétexte. *"La musique coulait littéralement de ses doigts !"*, s'extasie encore aujourd'hui le producteur. Si bien qu'après cinquante années d'une carrière consacrée à l'accompagnement des plus grands, Rubén se vit proposer la plus fructueuse embauche de sa vie.

Je le vois encore s'extirper du taxi, frêle et courbé, avec ce sourire de gentillesse sous une moustache à la blancheur de neige, pour une première rencontre dans le quartier du Vedado où je logeais. Il était accompagné d'un autre rescapé : le chanteur Ibrahim Ferrer. Nous avions déjeuné d'une tortilla à la Casa de Amistad, sorte de foyer social où les deux vétérans m'avaient raconté leurs vies à peine croyables de saltimbanques. Depuis qu'il avait quitté le groupe Los Bocucos, après avoir fait partie du Conjunto Wilson, de l'Orquesta Chepín Chovén et accompagné comme choriste le grand Benny Moré, Ibrahim se pensait fini pour la musique. A 70 ans, lui aussi bénéficiait d'une pension rachitique qu'il s'efforçait de rallonger de quelques pesos en cirant des chaussures sur le trottoir. Il vivait avec son épouse Caridad dans un petit logement du barrio populaire de Los Sitio, où le couple avait élevé huit fils et trois filles. Trois ans plus tard, j'étais invité à la pendaison de crémaillère de leur nouvelle demeure : une maison très nouveau riche avec écran plasma et cuisine équipée, dans un quartier chic de La Havane.

Sa participation au projet a été des plus accidentelle. *"Nous étions en train d'enregistrer un boléro avec Puntilla,* raconte Gold. *Mais Ry n'était pas satisfait et demanda s'il n'y aurait pas un autre chanteur avec une voix plus douce, mieux adaptée à ce style. C'est lors d'une discussion entre Juan de Marcos, qui coordonnait l'enregistrement, et le joueur de laoud Barbarito que le nom d'Ibrahim a émergé."* Incrédule, Ibrahim débarque le jour même à l'Egrem. Rubén pianote les premières notes de *Dos gardenias* (rendu célèbre par Antonio Machín dans les années 1940) et... *"dès qu'il s'est mis à chanter, un frisson a parcouru le studio. C'était tout simplement magique."* D'autres moments comme celui-ci émaillèrent les séances, avec parfois

à 70 ans, Ibrahim Ferrer bénéficiait d'une pension rachitique qu'il s'efforçait de rallonger de quelques pesos en cirant des chaussures sur le trottoir

une certaine truculence. *"Quand Omara Portuondo a su qu'elle devait faire un duo avec Compay Segundo* (sur *Veinte Años* – ndlr), se souvient Ry Cooder, *elle s'est aussitôt récriée : 'Ah non, je ne vais quand même pas chanter avec ce type qui ne bande même plus !' Aussitôt, Compay a fait mine de baisser son pantalon..."* Selon lui, ils auraient été amants par le passé.

Máximo Francisco Repilado Muñoz, alias Compay, 89 ans à l'époque de l'enregistrement, avait connu la gloire dans les années 1940 et 1950 au sein de Los Compadres, dont il était la voix basse, accompagnant le ténor Lorenzo Hierrezuelo. Après la séparation du duo, il avait travaillé pendant une vingtaine d'années comme *tabaquero* (rouleur de cigares) dans la manufacture Partagas. Toujours selon Cooder, c'est son arrivée à bord qui a donné à l'embarcation son véritable cap. *"Il était le plus âgé et possédait cette vibration qui distingue les maîtres."*

Regroupant des classiques tels que *El Carretero*, *guajira* signée Nico Saquito et popularisée par Guillermo Portabales, *Murmullo*, ballade à la suavité très kitsch années 1930, ou *Candela, son tumbao* sur lequel Ibrahim Ferrer improvise dans le style *"guayabero"* (fruit de la passion), l'album est un merveilleux alambic distillant en liqueur de plaisir le génie niché dans chacun de ces classiques de la musique cubaine, les histoires tendres ou malicieuses qu'ils recèlent, mais aussi celles des hommes qui les réinventent, leurs passions jamais éteintes, leurs désirs encore verts, et à travers eux l'âme farouche de cette île aux mille saveurs, sa fierté, son ardeur à résister, sa générosité.

Il est enfin un dernier point non négligeable qui contribuera au triomphe du disque : sa qualité sonore. Selon l'expérimenté Nick Gold, le vieux studio Egrem où fut réalisé la captation reste le meilleur qu'il ait jamais fréquenté. Enregistrées en live dans la pièce principale, les prises ont été effectuées à l'aide d'un matériel analogique vintage. Ry Cooder : *"Ils utilisaient du matériel numérique. Mais quand j'ai su qu'ils avaient remisé à la cave leurs vieux amplis à lampe et leurs magnétophones à bandes de l'âge d'or, j'ai demandé qu'ils réinstallent tout ça à la place."* Le résultat : ce son sépia d'une douce et chaleureuse clarté, comme un soleil couchant sur le Malecón, le front de mer de La Havane. Vingt ans après sa sortie, voici que *Buena Vista Social Club* est réédité pour la première fois sur le seul format digne de lui : un double vinyle 180 grammes. Nick Gold : *"Lorsque nous avons fait le mastering au studio Abbey Road à Londres, le son était si pur que l'ingénieur Bernie Grundman s'est mis à pleurer."* ■

Buena Vista Social Club (World Circuit)

LA MER

Edward Bond

ENTRÉE AU RÉPERTOIRE

Reconnu pour ses nombreuses mises en scène d'Edward Bond, Alain Françon crée avec *La Mer* une pièce à part dans l'œuvre du dramaturge anglais. Comédie, de facture romanesque, cette peinture de la bourgeoisie du début du XXᵉ siècle nous fait suivre le parcours de jeunes esprits en recherche de vérité et d'absolu.

5 mars > 15 juin

Mise en scène
Alain Françon

Avec
la troupe de la Comédie-Française

Nouvelle traduction **Jérôme Hankins**
Scénographie **Jacques Gabel** Costumes **Renato Bianchi**
Lumières **Joël Hourbeigt** Musique originale **Marie-Jeanne Séréro**
Son **Léonard Françon** Dramaturgie **David Tuaillon**



Réservations
01 44 58 15 15 - www.comedie-francaise.fr

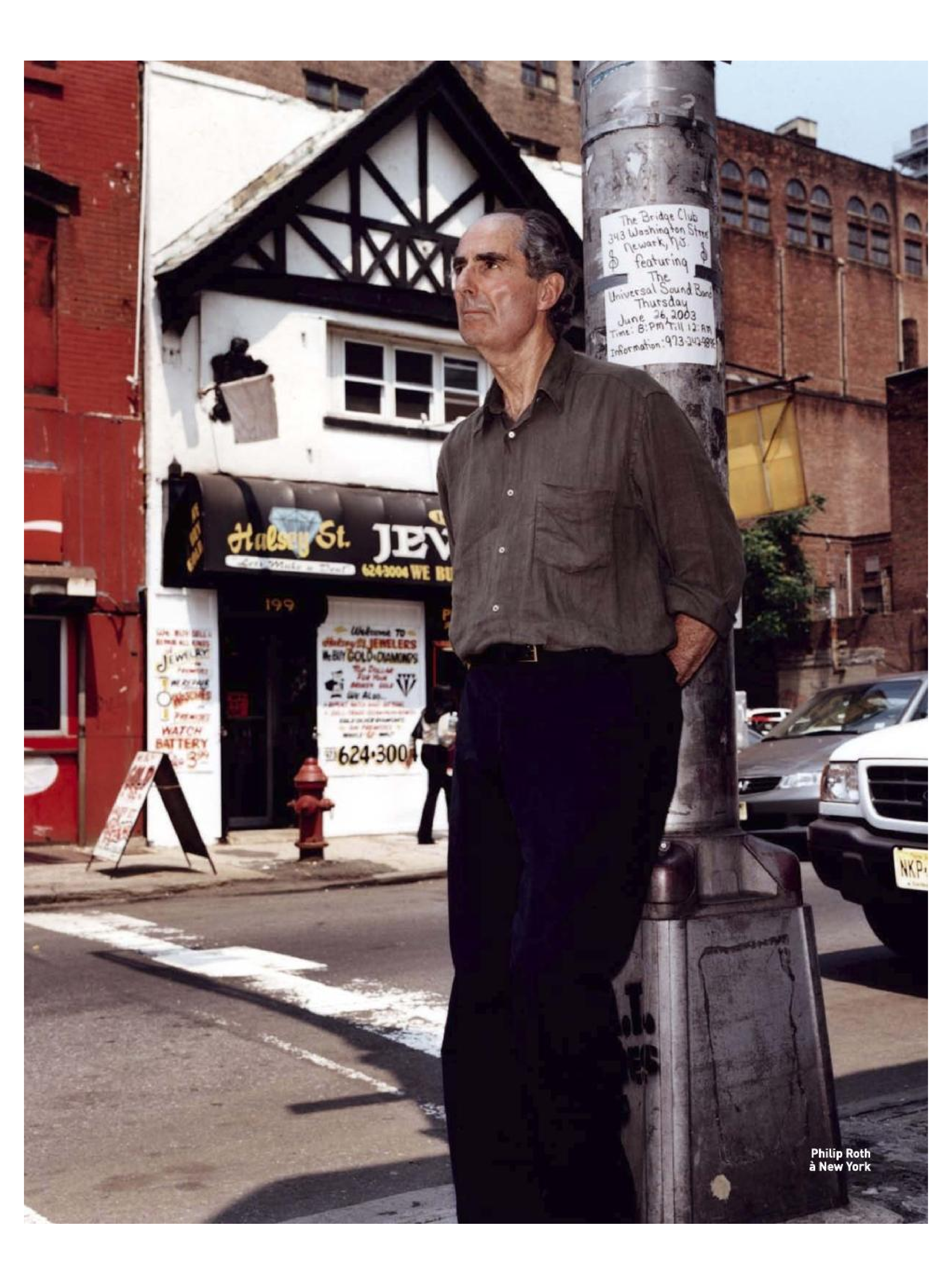
La Tache
Philip Roth

Tragédie humaine féroce, ce roman magistral inaugure les années 2000 en chargeant son époque sclérosée par le puritanisme et le politiquement correct. Succès critique et public, il fait accéder – tardivement – un écrivain souvent chahuté au panthéon de la littérature américaine. **par Emily Barnett**

photo Lars Turnbjörk



Agence Vu



Philip Roth
à New York

La Tache
Philip Roth

Philip Roth est aujourd'hui âgé de 82 ans, reclus dans sa maison du Connecticut encerclée de grands érables. Ce qu'il fait de ses journées, on l'ignore (il serait un spectateur assidu de football américain, relirait des classiques) depuis qu'il a mis un terme à sa carrière d'écrivain : il l'a annoncé ici même, dans nos pages, lors d'une interview à New York pour la parution de ce qui s'est effectivement avéré son dernier livre. Paru en France en 2012 (2010 aux Etats-Unis), *Nemesis* clôturait un cycle de quatre volumes mâtiné d'une puissante noirceur et de morbidité.

Cette lugubre révérence, avant sa retraite loin du ramdam médiatique et littéraire ; le secret entretenu par Roth autour de sa vie et son œuvre ; son inimitié revendiquée envers les journalistes : tout cela concourt à entretenir le mythe d'un auteur asocial, ce qui ne sera pas démenti par notre bref échange. Roth a en effet accepté, il y a quelques semaines, de répondre à nos questions sur *La Tache*, lui qui refuse désormais tout rapport avec les médias. Le caractère lapidaire de ses réparties envoyées par fax en dit long sur sa répugnance presque comique à commenter son travail. Extraits choisis : *La Tache* a-t-il été un livre compliqué à écrire ? *"Rédiger* La Tache *n'a pas été moins difficile qu'aucun autre roman que j'ai eu à écrire."* Quel était votre état d'esprit à l'époque ? *"Mon humeur, comme à son habitude, était déterminée, et mon travail, le centre de ma vie."* Avez-vous relu *La Tache* récemment ? Qu'en avez-vous pensé ? *"Non, je ne l'ai pas lu depuis des années."* Quel est votre avis sur le film tiré du livre ? *"Il est indigent et mal casté."*

Il y aurait pourtant beaucoup à dire de ce texte au statut unique dans la carrière de Roth. Ce fut d'abord un immense succès critique aux Etats-Unis, puisque le livre rejoint, en 2000, la liste des ouvrages préférés du *New York Times* et obtient, en 2001, le prestigieux PEN/Faulkner Award. En France, les ventes explosent, avec 300 000 exemplaires vendus et l'accès de Roth au rang d'écrivain culte. Il obtient le prix Médicis étranger en 2002. Au-delà de ce retentissement, *La Tache* marque par la très forte et flamboyante charge contre son époque. Après *Pastorale américaine* et *J'ai épousé un communiste*, centrés sur deux climax historiques des US (la guerre du Vietnam et le maccarthysme), Roth parachève sa trilogie par un gros plan sur le climat social et politique immédiat des Etats-Unis.

La Tache se déroule sur un campus universitaire du New Jersey. Coleman Silk, professeur charismatique, y enseigne depuis des années lorsqu'éclate le scandale qui conduit à son renvoi : l'emploi du mot *"spook"* pour désigner deux étudiants brillant par leur absentéisme. Malheureusement, ce bon mot est traduit en propos raciste – *"spook"* évoquant en anglais un "fantôme", mais aussi, dans sa forme vieillie et argotique, une personne de couleur – puisque les étudiants en question sont noirs. S'ensuit une chasse à l'homme de toute l'intelligentsia universitaire, en rogne contre l'ex-doyen attaqué aussi en raison de son machisme, de sa vision du monde phallocentrée et finalement de ses mœurs sexuelles. *"*La Tache *raconte comment un être fort tombe,* relève Marc Weitzmann, écrivain, ancien journaliste des *Inrocks* et ami de Roth. *C'est un truc qui le fascine dans pratiquement tous ses livres : les personnages se heurtent à des trucs idiots qui ont plus de pouvoir que leur propre force. Ce ne sont pas les géants qui font tomber, ce sont les nains. Ce thème court dans tous ses livres à partir du* Théâtre de Sabbath *et de* Pastorale américaine, *où ses héros ont tous en commun d'être très forts dans leur être. Ils persistent dans ce qu'ils sont malgré la provocation et la destruction."*

Le "truc idiot" porte ici un nom : le "politiquement correct". Cette mentalité typiquement américaine, savant mélange de puritanisme, de bienséance et d'hypocrisie. Une notion qui fait sourire Josyane Savigneau, auteur d'une bio sur l'écrivain et journaliste au *Monde* : *"Quand j'ai rencontré pour la première fois Roth, en 1992, on a parlé du 'politiquement correct' : d'après lui, c'était une invention 100 % européenne semant des accusations injustes contre une pseudo-Amérique puritaine. Il prétendait que ce n'était pas un débat intéressant. Huit ans plus tard, il avait changé d'avis ; avec* La Tache, *il s'est réveillé."*

Et pour cause. En 1998, éclate l'affaire Monica Lewinsky : une petite pipe dans le bureau ovale à l'origine d'un scandale planétaire. Roth, à l'époque plongé dans le second tome de sa trilogie américaine, *J'ai épousé un communiste*, n'en revient pas. Il est atterré par les proportions colossales que prend l'affaire. Blake Bailey, biographe américain de l'auteur, résume très bien son état d'esprit : *"Philip était fasciné par les ragots moralisateurs autour du scandale, ainsi que par la rigueur éthique en vogue dans les universités américaines. Mais en tant qu'écrivain, il chérit ce genre de détails, surtout quand cela touche à la complexité et à l'imperfection de l'être humain."* Il est impossible de ne pas citer le passage peut-être le plus fameux et hilarant de *La Tache* sur ce thème : *"En Amérique en général, ce fut l'été du 'marathon de la tartufferie' : le spectre du terrorisme, qui avait remplacé celui du communisme comme menace majeure pour la sécurité du pays, laissait la place au spectre de la turlute ; un président des Etats-Unis, quadragénaire plein de verdeur, et une de ses employées, une drôlesse de vingt et un ans, avaient rallumé la plus vieille passion fédératrice de l'Amérique, son plaisir le plus dangereux peut-être, le plus subversif historiquement : le vertige de l'indignation hypocrite."*

Roth va alors construire une intrigue en miroir, faire coïncider cette période d'hystérie sexuelle et politique avec la trajectoire de son héros septuagénaire, engagé dans une liaison sulfureuse sous Viagra avec une femme de ménage illettrée de 34 ans. Ce personnage, rebut d'une lignée aristocratique responsable de la mort de ses deux enfants (brûlés dans un incendie), harcelée par son ex-mari, paraît si improbable qu'on ne doute pas qu'il est un produit de l'imagination de Roth. Ce n'est pas le cas de l'autre héroïne : cette prof de nationalité française, incollable sur Bataille et les structuralistes, qui veut la peau de Coleman Silk. Si Roth a dit s'être inspiré pour Delphine Roux *"des vaches du champ*

"se débarrasser de ce dont on vient et devenir autre chose que ce qu'on est. En un sens, Roth ne parle que de ça"

Marc Weitzmann, écrivain, ex-journaliste des *Inrocks* et ami de Roth

d'à côté", confidence relayée par Josyane Savigneau qui y voit aussi une relique de son mariage avec l'actrice britannique Claire Bloom, Christine Jordis, son éditrice chez Gallimard depuis *Opération Shylock* (1991), nous livre sa version : *"Lors d'un colloque à Aix, Philip a évoqué ce personnage de Française odieuse qu'il aimait. Il l'appelait 'my darling'. C'est une normalienne qui a fui son milieu social étroit et qui veut s'établir aux Etats-Unis, devenir quelqu'un par ses propres moyens.*
Roth ne possédait pas ce personnage, ni le contexte social d'où elle avait émergé. Il s'est dit en m'entendant parler de ma famille, de mon père, que je pouvais l'éclairer. Il est venu à Paris dans mon bureau et m'a posé beaucoup de questions sur les milieux français traditionalistes, l'élite provinciale. Il m'a véritablement cuisinée, comme Balzac aurait pu le faire. Ça a duré trois heures, j'étais épuisée, il ne m'a pas laissé une minute en paix. Jusque dans les points de détails : est-ce qu'on portait du Chanel ou du Yves Saint Laurent, est-ce que le patronyme Valencourt devait être précédé d'une particule 'de', etc. Il m'envoyait les épreuves et je faisais des commentaires. C'était d'une précision et d'une exigence totales."

L'exigence est la marque de fabrique de Roth. Une clé de son génie qui peut être source de conflit hors du labeur solitaire. Sa quête de précision frôle alors la tyrannie. Surtout quand il s'agit de traduire ses livres : comment maîtriser sa prose dans une langue qu'on ne connaît pas semble être un souci obsessionnel pour Roth, une peur qui le fragilise et le conduit à s'entourer d'une armada de lecteurs franco-anglais ayant pour mission de "fact-checker" chaque traduction. Josée Kamoun, son excellente traductrice depuis *Pastorale américaine*, a jeté l'éponge après *Un homme*, en 2007. Jaloux de chaque mot, attentif au moindre point-virgule, Roth adopte la même rigueur quant à l'exégèse de son œuvre. Il nous confiait ainsi, en 2012, pourvoir son biographe en documents personnels (*"20 % de cette bio seront faux, mais c'est toujours mieux que 22 %"*) et avoir déjà ordonné la destruction de ses archives après sa mort.

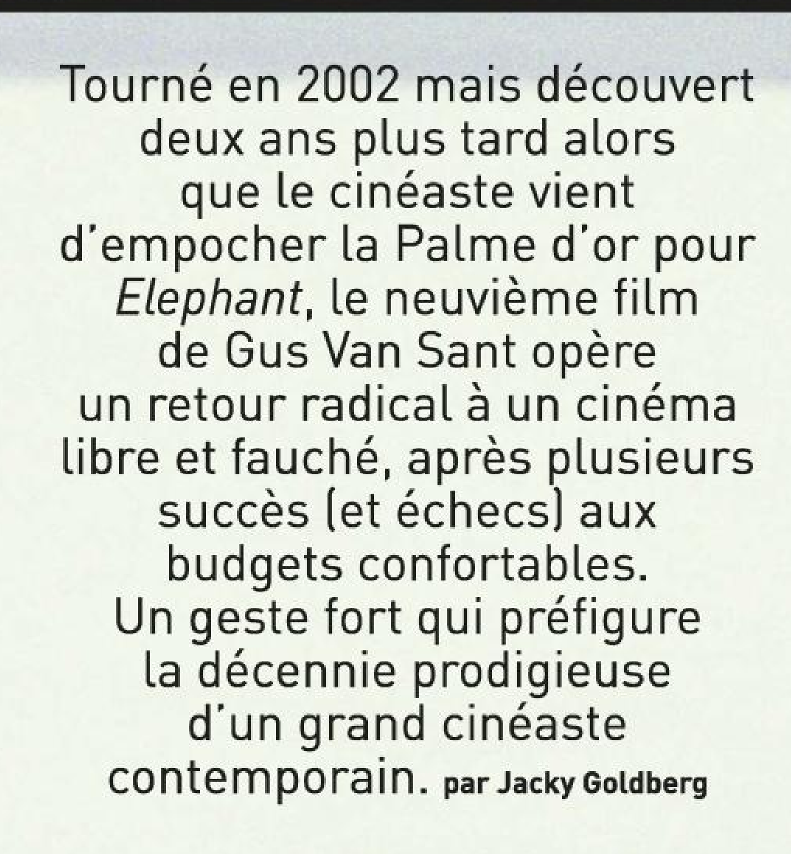
Cette volonté de contrôle a été mise à mal. En 2012, soit douze ans après la parution de *La Tache*, naît une polémique autour des origines de Coleman Silk – Noir à la peau claire qui s'est inventé une identité de Blanc juif. Roth découvre sur sa fiche Wikipédia un rapprochement établi entre son personnage fictif et Anatole Broyard, écrivain et chroniqueur du *New York Times*, mort en 1990, qui a passé sa vie à dissimuler ses origines créoles. Roth déclare l'inexactitude de cette information à l'encyclopédie en ligne qui *"exige des sources secondaires"*, considérant insuffisant le seul point de vue de l'auteur. Très remonté, Roth adresse à Wikipédia une lettre ouverte parue dans les colonnes du *New Yorker*, plaidoyer enflammé où il assure n'avoir jamais croisé Broyard (à l'exception d'une fois dans un magasin de chaussures) et que son modèle serait plutôt à chercher du côté d'une mésaventure arrivée à son ami Melvin Tumin, professeur à Princeton, injustement accusé de racisme.

Les origines de Coleman Silk puisent plus encore dans le parcours de Roth, tant il colle à l'image du romancier en génie pestiféré. Dans *La Tache*, Roth apparaît moins à travers son alter ego, Nathan Zuckerman, aux commandes de la narration, que dans ce personnage de paria *bigger than life*. *"L'objectif de Roth est toujours de nous dire qu'en Amérique tout n'a pas été aussi rose. Certes, le pays n'était pas hitlérien, antisémite. Mais il y avait encore un numerus clausus pour les Juifs quand il est arrivé à l'université. Il a grandi dans un quartier juif, mais à la fac, Roth a eu le sentiment d'être autre, et il a grandement souffert de ce sentiment d'altérité"*, commente Josyane Savigneau. Même chose lorsque Silk débarque dans une fac d'après-guerre 100 % noire : la stigmatisation raciale est insupportable et il décide d'échapper à son destin, *"à la tyrannie du nous"*, dit le livre, pour vivre en *"moi pur avec toute son agilité"*. Marc Weitzmann soutient que *"le passage le plus intéressant est celui où Silk décide de devenir autre chose que ce qu'il est.*
C'est la possibilité américaine : se débarrasser de ce dont on vient et devenir autre chose que ce qu'on est.
En un sens, Roth ne parle que de ça. Et du prix à payer pour ce 'born again'."

La question du sacrifice est donc au centre de *La Tache* et peut-être de l'équation Philip Roth. Que faut-il sacrifier de soi, de sa vie, pour être écrivain ? Un artiste à la poursuite de la vérité cachée derrière le masque social exhibé par chacun d'entre nous, y compris par lui. Au-delà de l'ascèse, la solitude, une forme de retrait au monde, de l'accomplissement mondain ou familial, Roth a surtout surmonté son appréhension de l'opinion des autres. La peur de ne pas être aimé ou adoubé. Il a vaincu ce besoin si tyrannique en soi d'être aimé par tous, et se contrecarre des critiques dont lui et son œuvre furent la cible – depuis le succès de *Portnoy et son complexe*, en 1969. Transformer les coups en caresses – toutes les formes d'accusations (sexisme, égotisme, lubricité) et les articles semi-injurieux. Tout le monde n'est pas capable de vivre avec des lobbies juifs et féministes sur le dos, ou dans le viseur d'une critique du *New York Times* – la redoutable Michiko Kakutani. C'est à ce prix élevé que Roth a pu bâtir une œuvre. ■

La Tache (Gallimard)

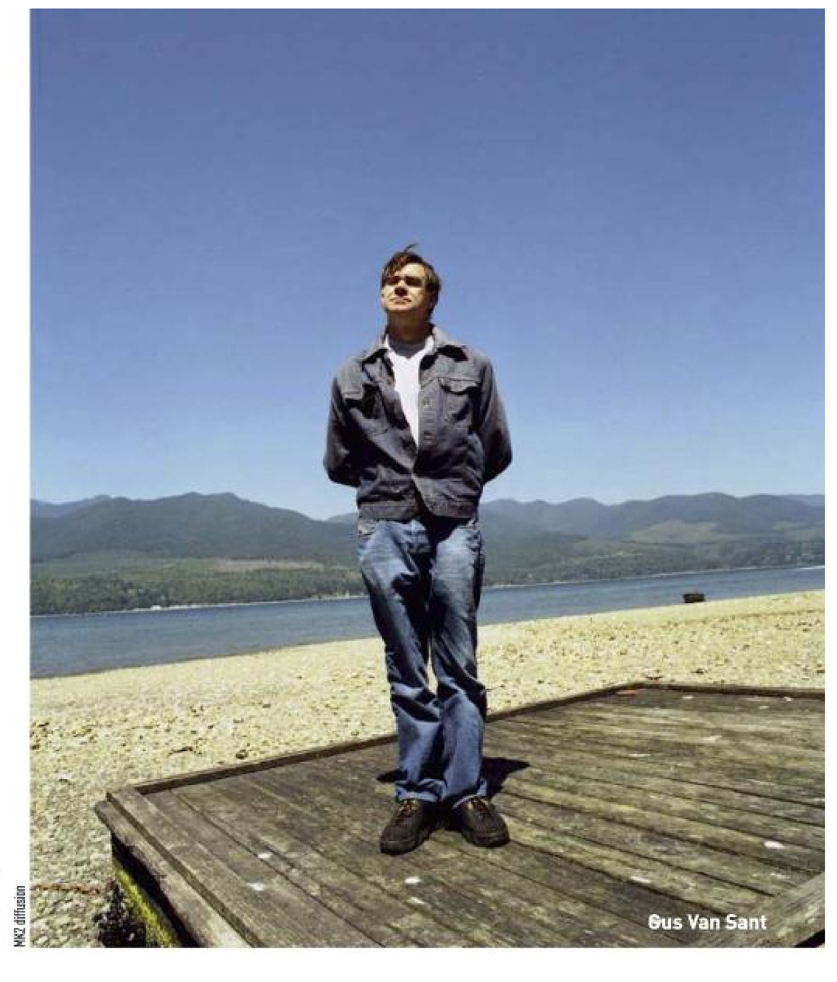

MK2 diffusion
Matt Damon



Gerry Gus Van Sant

Tourné en 2002 mais découvert deux ans plus tard alors que le cinéaste vient d'empocher la Palme d'or pour *Elephant*, le neuvième film de Gus Van Sant opère un retour radical à un cinéma libre et fauché, après plusieurs succès (et échecs) aux budgets confortables. Un geste fort qui préfigure la décennie prodigieuse d'un grand cinéaste contemporain. **par Jacky Goldberg**

Gerry
Gus Van Sant


Gus Van Sant

MK2 diffusion

Ce ne sont que quelques notes de piano mais elles sont impossibles à oublier si on les a entendues en ouverture de *Gerry*, le neuvième long métrage de Gus Van Sant. Quelques notes de piano, bientôt suivies d'un violon, pour accompagner l'avancée d'une voiture sur une route paisible. Depuis, on ne compte plus les films qui ont utilisé le sublime *Spiegel im Spiegel* d'Arvo Pärt – François Dupeyron l'avait le premier inclus dans la BO de *La Chambre des officiers*, en 2001 –, nous ramenant à chaque fois à cette route, à cette voiture et à ses deux passagers qui se préparaient à se perdre à jamais dans l'un des plus fascinants déserts-dédales que le cinéma contemporain nous ait donné à voir.

Si aujourd'hui la réputation du film est bien établie, il faut rappeler qu'il demeure méconnu au-delà des cercles cinéphiles. C'est l'un des films de Van Sant qui a rapporté le moins d'argent au box-office américain et en France, il n'obtint une distribution qu'en 2004, soit deux ans après sa finition et un an après la sortie (triomphale celle-ci) de l'*Elephant* palmé. On aura ainsi découvert le deuxième volet – de ce qu'on identifierait plus tard comme une tétralogie – avant le premier (*Last Days* et *Paranoid Park* fermant le cycle) ! Sans aller jusqu'à le qualifier de maudit, disons que le chemin qui a mené *Gerry* de la Death Valley aux salles de cinéma n'a pas été des plus facile. Qu'est-ce qui a pu pousser Gus Van Sant à se lancer dans ce projet à part, dans une carrière pourtant déjà riche en pas de côté ?

D'abord l'envie de retrouver une légèreté perdue avec les années. Parti du cinéma underground (*Mala noche*, en 1986), Gus Van Sant a rapidement gravi les échelons pour se retrouver aux commandes de films convenablement financés, avec la réputation d'être un cinéaste à "patte", particulièrement doué pour faire briller les jeunes acteurs : Matt Dillon (*Drugstore Cowboy*), Keanu Reeves et River Phoenix (*My Own Private Idaho*), Uma Thurman (*Even Cowgirls Get the Blues*), Nicole Kidman (*Prête à tout*) et bien entendu Matt Damon et Ben Affleck (*Will Hunting*, le plus grand succès de Van Sant à ce jour, récompensé par deux oscars). Mais au tournant du siècle, la carrière du (plus si jeune) prodige prend un étrange détour : il se plante commercialement (en comparaison avec ses précédents longs métrages) avec le remake à gros budget de *Psychose*, en 1998, et enchaîne avec *À la rencontre de Forrester*, en 2000, film lui aussi dispendieux qui talonne *Will Hunting* sans parvenir à le rattraper. L'envie de retourner aux sources se fait alors pressante et Gus Van Sant se met en quête d'un projet plus petit, capable de lui faire renouer avec les sensations de son premier film. *"A l'époque de* Mala noche, se rappelle le cinéaste, *je n'avais besoin que d'un chef op, un ingénieur du son, un assistant et des comédiens pour faire du cinéma. On était incroyablement efficaces. J'ai toujours été nostalgique de cette légèreté et n'ai jamais réussi à la retrouver. Même sur* Gerry, *il y avait trente personnes. C'est moins que d'habitude, certes, mais c'est encore trop."*

De l'envie de mettre ses collaborateurs au chômage technique à la réalisation d'un film, il y a cependant un pas que Gus Van Sant va franchir à la faveur d'un changement d'entourage : *"Cela faisait quelque temps déjà que j'essayais de réaliser de plus petits projets mais mon agent parvenait toujours à m'en dissuader ; évidemment, de son point de vue, il était plus avantageux de me voir signer de gros contrats... Or c'est au moment où je venais de changer d'agent que Matt Damon et Casey Affleck me parlèrent de leur idée..."*

La star – qui dévalisait des casinos dans *Ocean's Eleven* – et le petit frère de Ben Affleck – qui connaissait Van Sant depuis *Prête à tout* et lui avait présenté les deux scénaristes de *Will Hunting* – étaient depuis longtemps fascinés par un fait divers lu

“Gerry, c’est une expression que Matt et Casey n’arrêtaient pas d’employer, mais qui n’a de sens que pour eux”

Gus Van Sant

dans un quotidien de Boston : les mésaventures d'un certain David Coughlin, perdu lors d'une randonnée dans le Nouveau-Mexique et assassiné par son meilleur ami et compagnon d'infortune, Raffi Kodikian. *"Comment diable ces deux pauvres 'Gerry' avaient-ils pu se retrouver dans une telle mouise, avec une si dramatique conclusion"*, se demandaient les deux compères en découvrant le fait divers ? Il y avait peut-être là matière à faire un film...

Il convient à cet instant d'expliquer d'où vient le titre mystérieux, *Gerry* : *"C'est une expression que Matt et Casey n'arrêtaient pas d'employer, mais qui n'a de sens que pour eux. C'est un* private joke, *synonyme de 'quand ça déconne"*, explique le cinéaste. En français, une traduction opportune et phonétiquement proche de l'original pourrait ainsi être : "un Régis". *Gerry* naît ainsi d'une discussion informelle entre copains, et de l'envie d'un cinéaste mature de retrouver une forme de virginité. *"Et aussi d'une société de production allemande, Epsilon Motion Pictures, qui était disposée à mettre à ma disposition un petit budget, de l'ordre de quelques millions de dollars. Pourquoi s'en priver ?"*, reconnaît le cinéaste.

Une fois la date de tournage arrêtée, les trois hommes se lancent dans l'aventure, sans scénario ou presque. Matt Damon se souvient : *"Nous avions quelques scènes sur le papier mais Gus laissait systématiquement tourner la caméra pour les étirer. Au début, j'avais du mal à comprendre pourquoi. Nous avons longuement parlé de cette idée des plans qui ne s'arrêtent jamais. Cette croyance que, si on laisse la caméra tourner, une fois que le public fait fi de son impatience, de sa frustration, quelque chose survient de vraiment profond. C'est comme cela que Gus voyait son film."* Ce dernier avoue volontiers l'origine de cette décision d'évider les plans au maximum – à une échelle qu'il n'avait jamais atteinte et n'atteindra plus jamais : *Sátántangó* de Béla Tarr, monument de sept heures trente et *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles,* le chef-d'œuvre de Chantal Akerman, formés de plans-séquences très dilatés. *"Faire un film aussi lent n'était cependant pas mon idée de départ. Cela s'est imposé durant le tournage, à cause des conditions. Béla et Chantal m'ont en quelque sorte donné confiance pour suivre un chemin qui s'ouvrait devant moi."*

Les conditions, ce sont d'abord quelques semaines de tournage dans le désert argentin, où les attend un froid inattendu. *"On était partis là-bas pour se prémunir d'une grève des acteurs qui allait nous empêcher de tourner aux Etats-Unis... mais qui finalement n'eut jamais lieu."* Une fois le danger écarté, l'équipe retourne en Californie, précisément dans la Death Valley où l'attendent à l'inverse des températures proprement infernales. *"On ne voyait même pas la sueur sur le front de Matt et Casey car elle s'évaporait instantanément. Pour toute l'équipe, c'était l'horreur. On avait échappé à la grève mais j'ai ressenti là, pour la première et dernière fois, ce que ça faisait d'être le capitaine d'un navire en pleine mer tandis que gronde une mutinerie... qui heureusement n'a pas eu lieu : je leur en suis reconnaissant..."*, se remémore le cinéaste.

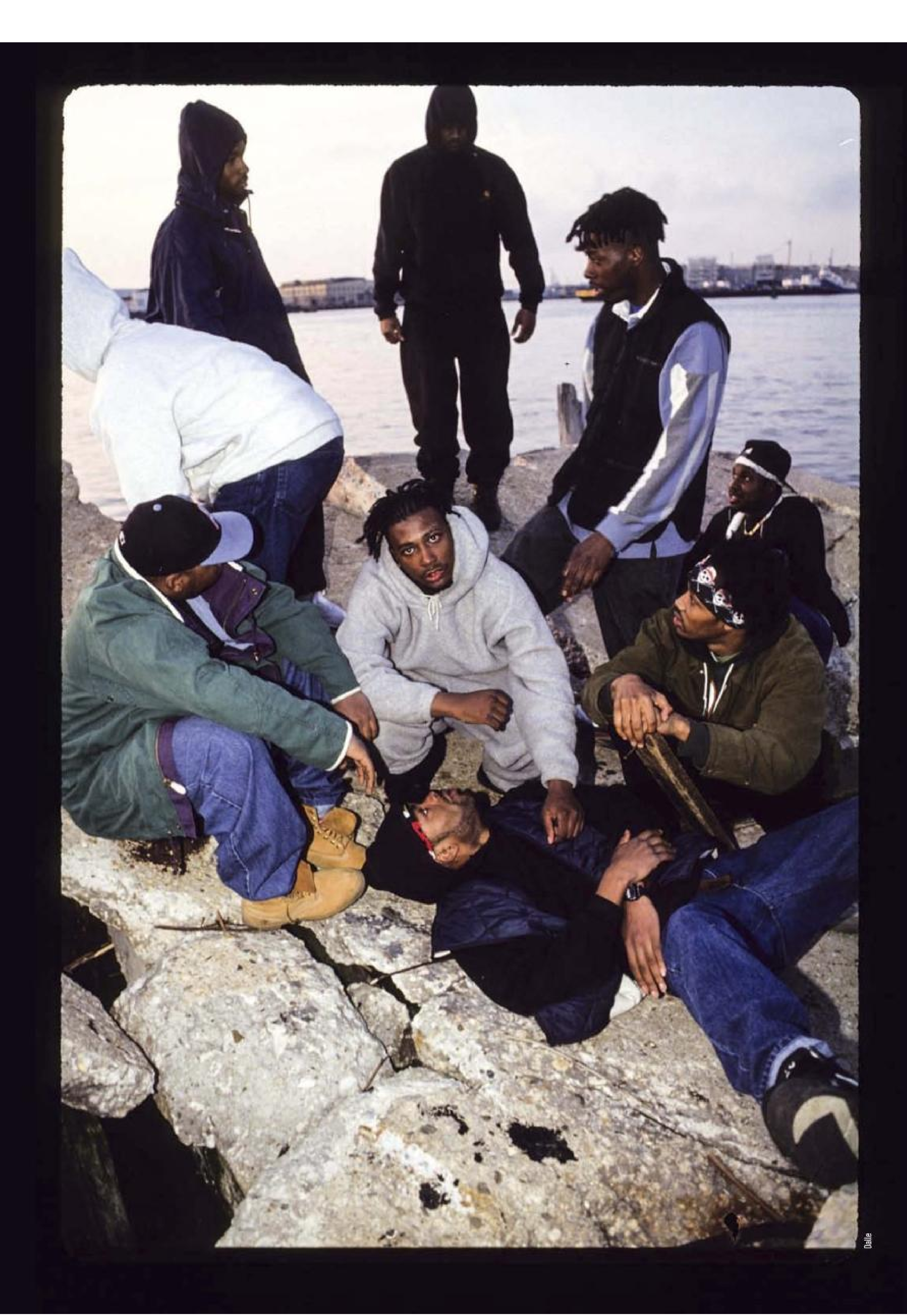
Quant à Matt Damon, il retient *"surtout de* Gerry *quelques lieux désolés, la lumière naturelle, et puis ces conversations..."* Au milieu de longues plages contemplatives, le film ménage en effet quelques beaux interludes verbaux, et notamment un devenu mythique car ayant justement trait au mythe : la nuit tombée, au coin du feu, Casey Affleck se laisse ainsi aller à digresser sur la cité grecque de Thèbes, sur la déesse Déméter, sur un personnage nommé Knossos et sur des ressources qui lui viennent à manquer... Mais peu à peu, à sa façon de parler, on perçoit qu'il s'agit moins de l'*Iliade* et l'*Odyssée* que... d'un jeu vidéo. Ce que confirme Gus Van Sant : *"C'était une impro de Casey à propos d'un jeu auquel il était accro à l'époque. Ça a le sens que vous voulez lui donner, mais ça m'a plu que le film fasse son miel d'éléments qui appartenaient à la vie privée des comédiens."*

Il existe un autre lien, caché, entre *Gerry* et le jeu vidéo, ce qu'on appelle aujourd'hui dans la culture geek un "œuf de Pâques", un petit détail que seuls les fans peuvent reconnaître. Ce cadeau, il apparaît dans *Elephant*, où l'un des jeunes assassins dirige sur son ordinateur un personnage qui porte un T-shirt noir avec une étoile jaune à cinq branches. Exactement le même que celui de Gerry/Casey Affleck. Une façon sans doute de lier les deux films, leur absurdité et leur cruauté consubstantielles, le tragique destin de deux amis errant dans un labyrinthe funèbre. ■

Enter the Wu-Tang (36 Chambers)
Wu-Tang Clan

Révolution dans le hip-hop en 1993 : avec *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*, le Wu-Tang Clan replace New York à l'épicentre de la secousse grâce à cet album radical aux sons neufs et dingues. Inépuisés.

par Joseph Ghosn photo Al Pereira



Dalle

Enter the Wu-Tang (36 Chambers)
Wu-Tang Clan



'où vient cette polyphonie ? Vingt-trois ans après sa sortie, le premier album du Wu-Tang Clan frappe toujours l'esprit et les oreilles par cette communauté de voix qui en est quasiment le cœur. D'autant plus qu'elle est devenue la chose la moins partagée au monde en 2016. Dans un microcosme musical qui rêve essentiellement d'individualités et d'histoires à succès (comme celles de Jay Z ou de Kanye West), l'aventure d'un groupe comme le Wu-Tang et son alchimie chorale paraît désormais impossible – comme ces orchestres de jazz qui ont eu leur heure de gloire et ont sombré aussitôt les conditions de leur émergence disparues, pour laisser place à des groupes plus électriques mais aussi plus réduits. Face aux blockbusters des années 2010, la bande du Wu-Tang paraît ainsi un brin désuète. C'est bien eux pourtant qui, dans les années 1990, ont réussi à révolutionner leur genre, le hip-hop, et même au-delà.

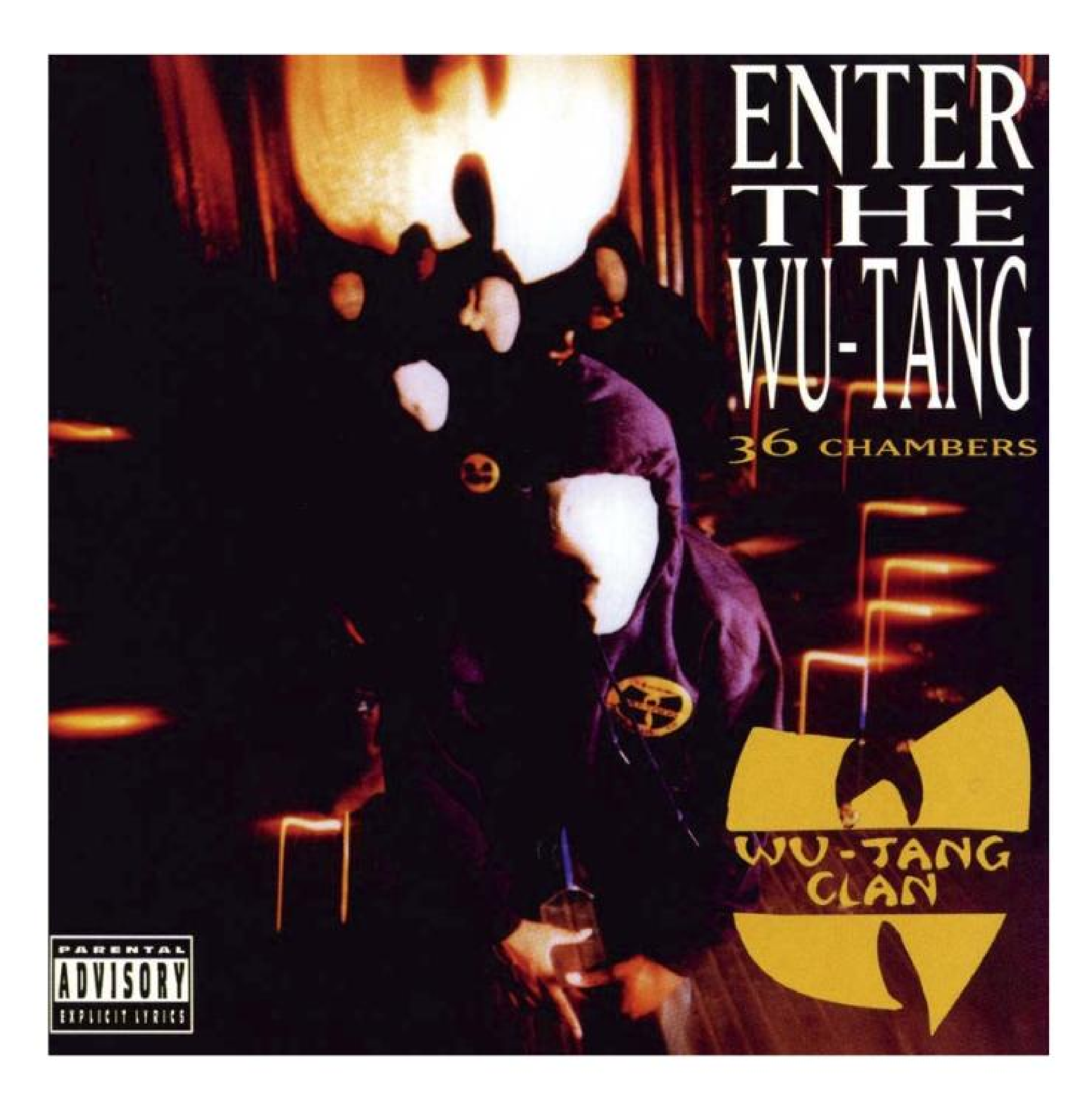
Retour en arrière : après les années 1980, la décennie suivante a commencé avec des formes musicales violentes. Violence émotionnelle d'abord, comme chez Nirvana qui fit de Seattle la ville-refuge de tous les adolescents et postadolescents mal à l'aise dans ce monde. Violence urbaine ensuite, comme chez NWA qui mettait alors à feu et à sang la Californie tout en inventant ce genre un peu scélérat : le gangsta-rap. D'un coup, tout se passait à l'ouest. New York, centre névralgique des années précédentes, semblait abandonné. Pendant les années 1980, cette ville fut le terreau fertile de groupes aussi prolifiques et irréductibles (voire insolents) que Sonic Youth, Public Enemy ou les Beastie Boys. Après avoir été le territoire quasi officiel des révolutions musicales – du punk au rap –, Big Apple donnait soudain l'impression de s'endormir. A ce moment-là, le hip-hop qui en sort était sous influence jazzy et semblait avoir remisé sa véhémence et ses engagements politiques pour leur préférer un son plus tranquille, propre sur lui. En 1993, la révolution conservatrice et le programme de réformes du maire Rudy Giuliani se mettaient en place et changeaient irrémédiablement le visage de la ville. New York était sur le point de s'assagir.

Musicalement, que restait-il alors ? Rien, mise à part une obligation pressante : se réinventer sur le champ ! Comme une manière de regimber face à l'adversité et au nettoyage progressif, une bande de garçons noirs et déshérités s'invente alors une vie meilleure qui passe par la musique. Ils sont originaires de Staten Island, l'un des cinq *boroughs* de New York, et se nomment par des pseudos : RZA, GZA, Ol' Dirty Bastard (ODB), Raekwon, Method Man, Ghostface Killah, Inspectah Deck, U-God... Ces noms évoquent ceux d'un collectif un peu branque sorti d'un comics ; pour un peu, on les confondrait avec les surnoms des Avengers.

Pour autant, ce n'est pas de la culture pop américaine dont ces jeunes gens s'accaparent au premier abord. Leur nom de groupe, Wu-Tang Clan, provient d'ailleurs d'un film de kung-fu chinois réservé aux amateurs de cinéma bis : *Shaolin and Wu Tang* (1983). Cette référence place d'emblée le groupe tout à fait ailleurs : là où NWA et les autres sont ancrés dans une urbanité très américaine, très réaliste, le Wu-Tang choisit de s'exiler dans un imaginaire à la fois cinématographique et exotique, s'arrogeant le droit d'être dans une forme presque idéale de groupe. La référence aux films de kung-fu et aux arts martiaux les oblige quasiment à se montrer sous la forme d'un collectif à la discipline et aux talents très clairs, avec un code d'honneur à la clé.

Raekwon le disait aux *Inrocks* en 2000 : *"J'appartiens à une équipe qui gagne. La plus influente de tout le hip-hop. Avant même d'être un individu, je suis un membre de l'équipe. Je me sens comme un athlète qui utilise ses talents pour lutter contre la dépression et les bagarres quotidiennes. La musique du Wu-Tang est une forme de langage qui apaise l'esprit. C'est la chose la plus importante de ma vie. Je ne veux plus jamais être un gros paresseux qui ne fout rien de sa journée."* U-God enchaîne : *"Je suis un soldat bien entraîné et discipliné. J'utilise ma patience pour travailler longtemps à l'écriture des chansons et des rimes. De toute façon, avec le Wu-Tang Clan, je n'ai peur de rien : j'ai appris à créer, à mettre à profit tous mes talents. Tous ensemble, nous sommes des scientifiques du hip-hop : notre méthode est précise et il ne faut surtout pas venir nous emmerder. Nous sommes des terreurs."*

Ce que le groupe va créer, ou plutôt ce que son leader et producteur RZA va inventer, c'est une forme de hip-hop qui mène le sampling et l'art de la citation à leur paroxysme. Là où auparavant les producteurs échantillonnaient les disques de funk, jazz ou soul – de James Brown à Isaac Hayes, de Funkadelic à Charles Wright (dont le morceau seventies *Express Yourself* venait d'être samplé par NWA pour leur tube du même nom) –, RZA choisit de s'emparer de musiques faites pour le cinéma, et aussi des dialogues des films de série B ou Z qu'il affectionne. De sorte que le son qu'il étrenne semble tout droit sorti d'une pellicule



usée dans un ciné où l'on a traîné aux environs de minuit et où s'entremêlent les bandes-son de plusieurs films, tandis que dans la salle se jouent d'autres scènes devant les spectateurs.

Le premier album du groupe (son plus important), *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*, est enregistré aux studios Firehouse de New York, dont RZA deviendra un habitué. De ce disque sourd quelque chose d'urgent, comme si le groupe n'avait pas d'autre choix que de faire cette musique, de réussir. Raekwon nous le confiait rétrospectivement : *"Le fait de vivre près de gens qui sont encore dans la merde, c'est déprimant. J'ai transformé mon hobby en activité lucrative. Mais ça ne veut pas dire que je ne retourne pas chez moi voir les miens qui vivent dans des maisons infestées de cafards et ne peuvent même pas s'offrir une nouvelle paire de pompes. Moi aussi je suis passé par là, et je m'en souviens bien. J'essaie d'aider ceux qui en ont besoin. J'essaie d'aider les gens en leur montrant qu'il y a de l'espoir en chacun. Mais il faut le vouloir : rien n'est gratuit."*

Le Wu-Tang, c'est donc beaucoup de labeur pour arriver à un son différent et pour assembler des voix disparates. En 2013, Yoram Vazan, un des propriétaires de Firehouse, s'est souvenu de l'atmosphère de l'enregistrement pour le magazine américain *Spin*, vingt ans après la sortie du disque : *"RZA avait en permanence l'esprit en ébullition, il était dans la cabine de contrôle et faisait en sorte que ses visions se réalisent… Je me souviens de lui arrivant un jour avec une guitare et s'exclamant : 'Je ne sais pas en jouer mais on va quand même tirer quelques samples de cet instrument !' Tout était possible : venez avec ce que vous voulez et on en fera quelque chose. Et j'ai vu l'évolution qu'il portait avec lui. Auparavant, les gens venaient avec des caisses de bouteilles de lait remplies de vinyles où se trouvaient les samples à utiliser. RZA, lui, arrivait avec une machine Ensoniq qui faisait aussi office de séquenceur* ▶

"j'appartiens à une équipe qui gagne. La plus influente de tout le hip-hop"
Raekwon

Enter the Wu-Tang (36 Chambers)
Wu-Tang Clan

ce groupe n'est pas tant une entité unique qu'un rhizome d'où poussent plusieurs extrémités

– il y avait déjà enregistré ODB. Son enregistrement était un peu brut parce qu'il savait faire des beats mais pas forcément les enregistrer. Le son était horrible mais c'est une vraie révolution qui s'est déroulée devant moi."

En studio, tout le monde (RZA en tête) tient à garder l'aspect sale et brut des enregistrements. Les sons des films de kung-fu sont captés directement depuis un vieux magnétoscope... A l'époque, le traitement du son est encore limité – ce qui fait que ces échantillons pris dans les films constituent la partie la plus compliquée du disque, d'autant que RZA veut en mixer plusieurs ensemble et que les machines de l'époque le permettent difficilement. Pourtant, il arrive à ses fins et le résultat flirte avec un son souvent aux limites de la pauvreté, si lo-fi qu'il donne l'impression que tout est recouvert d'une couche épaisse de parasites. Ce que le groupe adore.

Enter the Wu-Tang... est ainsi un album où s'entrechoquent les cultures, les citations très recherchées et les voix les plus rugueuses du moment. Ça donne à l'ensemble sa totale adéquation avec une époque qui cherche sans cesse des formes neuves, pas forcément très propres. Celles-ci apparaissent un peu partout dans la culture populaire, entre les Etats-Unis et l'Europe, entre New York et Londres ou Paris. En Angleterre surgissent au même moment des groupes comme Portishead ou UNKLE, qui confectionnent un hip-hop le plus souvent ralenti, fondé sur des samples et des citations – le son de RZA n'est pas très loin...

Dans ce même flux de conscience, cette même façon de réinventer la musique, le Wu-Tang a une originalité : la disparité de ses personnalités, une des clés de sa réussite. Ce groupe n'est pas tant une entité unique qu'une toile d'araignée, un réseau, un rhizome d'où poussent plusieurs extrémités et qui surgit en même temps qu'une culture neuve du streetwear. Celle-ci va s'emparer de la mode et du style en partant de New York. Ce n'est pas un hasard si, en même temps que le Wu-Tang, apparaissent des marques comme Supreme (qui existe toujours), qui se revendiquent d'un esprit à la fois de rue, hip-hop, un peu punk et aussi très lié au skate. A l'époque, dans le magasin Supreme sur Lafayette Street, règne un vrai esprit de bande. Il n'est pas rare de croiser les gens du Wu-Tang ou leurs affiliés. Quelque chose passe entre la musique et les fringues, et le Wu-Tang en est l'un des acteurs. Parmi les premiers, le groupe mise sur son merchandising en créant ses propres vêtements et boutiques ; de la même façon, les Beastie Boys faisaient de la musique tout en gérant leur marque de vêtements, X-Large. Jay Z et Kanye West feront plus que s'inspirer ce cette manière de lier les deux activités.

Principalement, au point de vue business, le Wu-Tang ne signe pas un contrat classique. Il vend un concept que le meilleur des DRH n'oserait inventer : celui d'un album fait par un groupe, qui sera suivi de plusieurs autres, chacun réalisé par un des membres de la troupe. C'est ainsi que les trajectoires collectives et individuelles se tissent en même temps – dans les années 2010, les ASAP Mob et autres Odd Future sauront d'ailleurs bien s'en souvenir.

RZA commence même par rejeter une offre d'un million de dollars faite par une maison de disques au moment de l'enregistrement de *Enter the Wu-Tang (36 chambers)*. Il est persuadé que son plan vaut beaucoup plus. Il n'a pas tort. L'album se serait écoulé à plus d'un million d'exemplaires, et plusieurs albums solo sortent jusqu'au milieu des années 2000. Parmi eux, il faut retenir quelques vrais classiques hip-hop dont le *Only Built 4 Cuban Linx* (1995) de Raekwon, et *Supreme Clientele* (2000) de Ghostface Killah, peut-être le meilleur album associé au Wu-Tang. Dans les années 1990, le groupe sortira un autre album, *Wu-Tang Forever* (1997), qui aura encore plus de retentissement et de succès commercial.

En 2000, un troisième album, *The W*, semble montrer un groupe en pleine forme, et surtout un RZA en pleine possession de ses moyens. Sur *Gravel Pit*, l'un des singles qui est aussi l'un des plus beaux morceaux du Wu-Tang, RZA utilise la musique de la série française *Belphégor*, composée par Antoine Duhamel : un marqueur incontestable de sa curiosité, de son inventivité et de son art du recyclage. Dans la foulée, le groupe peinera davantage, mettra six ans à sortir son quatrième album, subira maintes dissensions internes, mais continuera à enregistrer et à se produire. Wu-Tang Clan est surtout, vingt-trois ans après son premier album, devenu une statue du Commandeur du hip-hop : le groupe qui a tout influencé et donné au genre, en plus de ses premières lettres de noblesse, une vision habitée par autre chose que la révolte, le nihilisme ou la révolution douce. Plus que toute autre bande, le Wu-Tang a inventé le futur du hip-hop. Celui dans lequel nous vivons. ■

Enter the Wu-Tang (36 Chambers) (Loud/BMG/Sony)

A l'époque journaliste aux *Inrocks*, Joseph Ghosn est désormais directeur de la rédaction de *Grazia*

BECAUSE MUSIC



BEST OF 2016



BREAKBOT
NOUVEL ALBUM
«STILL WATERS»

DÉJÀ DISPONIBLE



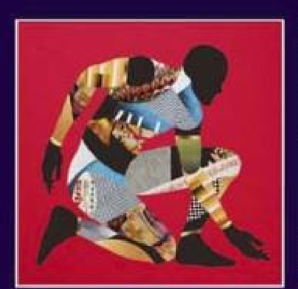
CERRONE
NOUVEL EP
«AFRO»

SORTIE
LE 12 FÉVRIER



KOREY DANE
NOUVEL ALBUM
« YOUNGBLOOD »

SORTIE
LE 12 FÉVRIER



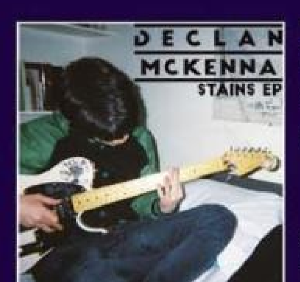
MIND ENTERPRISES
NOUVEL ALBUM
«IDEALIST»

SORTIE
LE 26 FÉVRIER



WALL OF DEATH
NOUVEL ALBUM
«LOVELAND»

SORTIE
LE 4 MARS



DECLAN MCKENNA
NOUVEL EP
«STAINS»

SORTIE
LE 4 MARS



MMOTHS
NOUVEL ALBUM
« LUNEWORKS »

SORTIE
LE 11 MARS



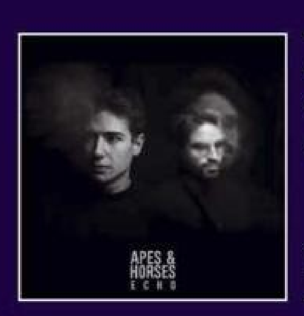
LES FILS DU CALVAIRE
NOUVEL ALBUM
«FILS DE...»

SORTIE
LE 25 MARS



LES LIMIÑANAS
NOUVEL ALBUM
« MALAMORE »

SORTIE
LE 8 AVRIL



APES & HORSES
NOUVEL EP
«ECHO»

SORTIE
LE 8 AVRIL

Jackie Brown
Quentin Tarantino

En 1997, trois ans après le carton de *Pulp Fiction*, le nouvel agitateur du cinéma US construit un film virtuose où palpite un véritable amour pour la culture black. Avec un casting hors pair et Los Angeles comme terrain de jeu, le style Tarantino approche ici la "perfiction".

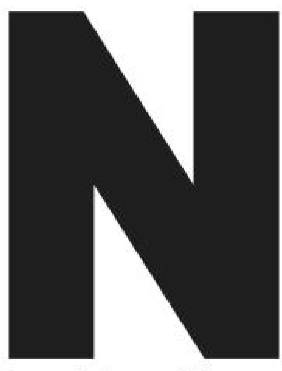
par Serge Kaganski



Pam Grier est
Jackie Brown

Bac Films

Jackie Brown
Quentin Tarantino



ous sommes en 1994 : *Pulp Fiction* décroche la Palme d'or et Quentin Tarantino devient instantanément une star mondiale. Le film cartonne à peu près partout, son auteur croule sous les tournées promo mondiales, les millions de demandes d'interviews, les projets parallèles ou ponctuels. Comment survivre à un tel monstre ? Comment le surpasser ? *"Je n'ai jamais douté de mes capacités à pouvoir enchaîner. Par contre, je savais que prendre mon temps ne serait pas une mauvaise chose. Les médias avaient atteint ce point de non-retour où ils ne pouvaient plus que me détester pour cause d'indigestion. Mais ils s'étaient rendus malades tout seuls, je ne les ai pas forcés à écrire ces tonnes d'articles sur moi !"*

Rusé, Quentin n'envisage pas d'exploiter le filon *Pulp Fiction* pour son film suivant. Il veut changer d'échelle et de genre, bosser sur une histoire plus modeste et travailler en profondeur les personnages. Il choisit d'adapter *Punch Creole*, roman noir d'Elmore Leonard, un écrivain qui maîtrise les intrigues policières tout en ayant un goût prononcé pour la flânerie narrative, les personnages fouillés, les dialogues savoureux, le sens des lieux et des décors, dans un mélange d'humour, de violence et de cool.

Peut-être parce que ses personnages principaux ont déjà de l'âge, un certain vécu, *Jackie Brown* ira beaucoup moins vite que *Reservoir Dogs* ou *Pulp Fiction*, sera moins chargé en action et en adrénaline, plus prodigue en temps faibles et respirations amples. *"Pendant l'écriture, j'étais heureux où j'étais, fasciné par ces personnages, plongé dans l'histoire, et je ne pensais pas encore au rythme général du film. Il dure deux heures trente. La première heure est consacrée aux personnages, il ne se passe rien en terme d'action. Mettons que le film soit une voiture, les personnages sont au volant et sur la banquette arrière. Au début, le spectateur est assis à l'avant, il fait connaissance avec les personnages. De ce point de vue, mon modèle est* Rio Bravo. *Comme chez Hawks, on se lie avec les personnages en allant dans les bars avec eux, on boit des coups, on fume un pétard, on regarde la télé... Puis au bout d'une heure, l'intrigue passe devant et prend le volant du film. Et elle est d'autant plus forte qu'on connaît bien les protagonistes dans toutes les nuances de leurs personnalités."*

Jackie Brown contraste non seulement avec les précédents films de Tarantino mais s'inscrit à rebours de toute l'évolution du cinéma hollywoodien, porté sur le rythme trépidant, les temps forts, les morceaux de bravoure et les effets spéciaux. Au milieu de tous les *popcorn movies* destinés prioritairement aux ados, ce nouveau Tarantino s'adresse plutôt aux adultes, à des spectateurs qui ont déjà une petite expérience du cinéma et de la vie. Le film est carrossé par son tempo tranquille, son montage long, ses plans-séquences, mais aussi son souci de réalisme quotidien. *Jackie Brown* peut ainsi être vu comme un documentaire sur la South Bay, cette vaste banlieue sud et *lower middle class* de Los Angeles où a grandi Tarantino. Le film abonde en scènes merveilleusement prosaïques, prélevées dans la banalité du quotidien, comme celle où Max, le prêteur sur gages, débarque pour la première fois chez Jackie et fait plus ample connaissance avec elle devant une tasse de café, avec une chanson des Delfonics en sourdine. *"C'est un des moments que je préfère. Ils prennent le temps de se découvrir. Cette scène résume un aspect important du film : le réalisme, le vécu. L'appartement de Jackie est un véritable appartement de Hawthorne, avec un loyer authentique correspondant aux moyens financiers du personnage ; l'appart de Melanie à Hermosa Beach est aussi un véritable appartement de plage, avec tous les problèmes d'exiguïté et de lumière que ça posait. Le bureau de Max est un vrai bureau de prêteur sur gages existant depuis seize ans. Ces décors ne ressemblent pas à un plateau de cinéma, ils ont l'air vrais – et ils le sont !"*

Le réalisme du film, ce sont également les rapports entre Noirs et Blancs, vaste sujet américain qui obsède le cinéaste, petit Blanc qui a grandi au contact de voisins noirs et de la culture black. Ce n'est pas pour rien que l'un des changements majeurs entre le livre et le film consiste à transformer le héros du bouquin en une femme noire. *Jackie Brown* est truffé d'argot noir, du mot *"nigger"* utilisé dans un contexte antiraciste, de soul music et, bien sûr, de relations entre personnages blancs et noirs. Cela va de l'amitié (entre Samuel L. Jackson et Robert De Niro) à la relation amoureuse (entre Pam Grier et Robert Foster), en passant par le désir sexuel "exotique" (entre Samuel L. Jackson et Bridget Fonda). Tarantino est intarissable sur ces questions, mais dans le contexte – tout frais à l'époque – du procès O. J. Simpson, il regrette ce qu'il perçoit comme une régression dans les relations interraciales américaines : *"Il y a une tendance au séparatisme sexuel et amoureux, les Noirs doivent coucher entre eux, etc. C'est comme si on avait fait tous ces efforts pour finalement retourner en arrière. Dans les années 70, les relations interraciales représentaient un sommet de l'ouverture d'esprit et du progrès humain. C'est de cette culture que je viens."* L'usage récurrent du mot *"nigger"* choque certains lobbys et personnalités publiques. *"Dans la bouche des Noirs américains, ce mot n'a aucune connotation raciste,* explique Quentin. *C'est un compliment, ça veut dire* 'mon pote' *ou* 'mon frère'. *J'aime la danse du langage, j'aime faire swinguer les mots. Un jour, j'ai dit à Sam* (Jackson – ndlr) : *'Personne ne joue la musique*

"c'est un film unique dans mon œuvre parce qu'il se passe dans un monde presque plus vrai que la réalité"

Quentin Tarantino

de mes dialogues aussi bien que toi', et il m'a retourné le compliment : 'Quentin, personne n'écrit d'aussi bonnes musiques que toi !"

Si *Jackie Brown* est un film soul, l'équivalent cinéma des disques Motown ou Stax, Quentin Tarantino est Berry Gordy ou Bobby Womack, alors que Samuel L. Jackson ou Pam Grier seraient ses Marvin Gaye et Aretha Franklin. Comme dans tous les films de Tarantino, le casting est fondamental. En dehors de Jackson, qui devient pour Tarantino l'équivalent de ce que fut De Niro pour Scorsese, on retrouve justement De Niro dans un magnifique contre-emploi de taulard abruti, Bridget Fonda parfaite en surfer girl frivole, ou encore Michael Keaton en gentil flic plus ou moins amoureux de sa proie. On trouve surtout au centre du film deux comédiens chevronnés, mais oubliés, que Quentin est allé rechercher dans les limbes de sa cinémathèque perso et de ses souvenirs d'ado : Pam Grier, bombasse ex-queen de la blaxploitation, et Robert Forster, quinqua au charisme insidieux et discret, disparu des radars depuis certains nanars d'action des eighties style *Vigilante*, *Delta Force* ou *Maniac Cops 3*.

Celle qui fut "Foxy Brown" ou "Coffy, la panthère noire de Harlem" raconte son plaisir à travailler avec Tarantino, et c'est beau comme du Daney : *"Il n'a plus la liberté économique des années 70, il n'a plus le droit à l'erreur, tout doit être prévu. Il cherche à imiter la réalité avec des plans très longs qui nécessitent une longue préparation. Le spectateur a une impression de temps réel grâce à des plans-séquences de neuf minutes de dialogues."* Elle s'est identifiée sans peine à son personnage, même s'il n'a rien d'autobiographique pour cette actrice qui vit peinarde dans une ferme du Colorado : *"Il y a de moi dans Jackie, surtout cette sagesse que l'on acquiert avec les années. Sans cette maturité de femme et d'actrice, je n'aurais sans doute pas pu l'interpréter."*

De son côté, Forster prend l'aventure *Jackie Brown* comme un miracle tombé du ciel, l'œil aussi brillant que le gamin devant le sapin de Noël : *"Ma carrière se résumait à un premier acte de cinq ans, puis un second de vingt-cinq ans. Sauf que ces vingt-cinq ans étaient une glissade permanente vers le bas ! Et là, Quentin me propulse à nouveau, au-delà des nuages. Il m'a offert un cadeau d'une telle dimension que je ne pourrai jamais lui rendre la monnaie."* La monnaie, il la lui a quand même rendue par sa performance toute en douceur et subtilité. Le couple Jackie-Max/Pam-Robert fait merveille par sa timidité précautionneuse, sa prudence de chat qui a déjà vécu et reçu des coups, sa séduction à feu doux et son alchimie. Cet amour naissant et compliqué est le vrai moteur du film, certes moins marrant que les gerbes d'étincelles produites par Jackson et De Niro, mais tellement plus profond. L'épaisseur romanesque de *Jackie Brown* est là, dans cette possibilité ténue de relation amoureuse à 40 ou 50 ans, cette promesse antifitzgeraldienne de second acte dans une vie américaine, elle aussi à rebours du jeunisme hollywoodien.

Décembre 1997, Philippe Garnier, notre correspondant à L. A., assiste à l'avant-première et fait part de son enthousiasme pour ce qui est selon lui *"une bombe incendiaire, un doigt enfoncé dans toutes les gerçures, crevasses et troufignons de l'enveloppe sociale de Los Angeles. Les failles tectoniques entre ethnies sont au cœur de ce qui fait de* Jackie Brown *un film de Tarantino plutôt qu'une histoire d'Elmore Leonard."* Garnier pointe aussi la qualité des acteurs et des personnages, la justesse de leurs sentiments. Tarantino lui-même insiste sur la longueur en bouche de son film. *"*Reservoir Dogs *et* Pulp Fiction *se revoient comme on réécoute un album, on peut les regarder distraitement, en groupe, en buvant des coups... Ce n'est pas la même chose avec* Jackie Brown *: je crois qu'il faut le (re)voir d'un bout à l'autre en étant complètement dedans, sans distraction extérieure."*

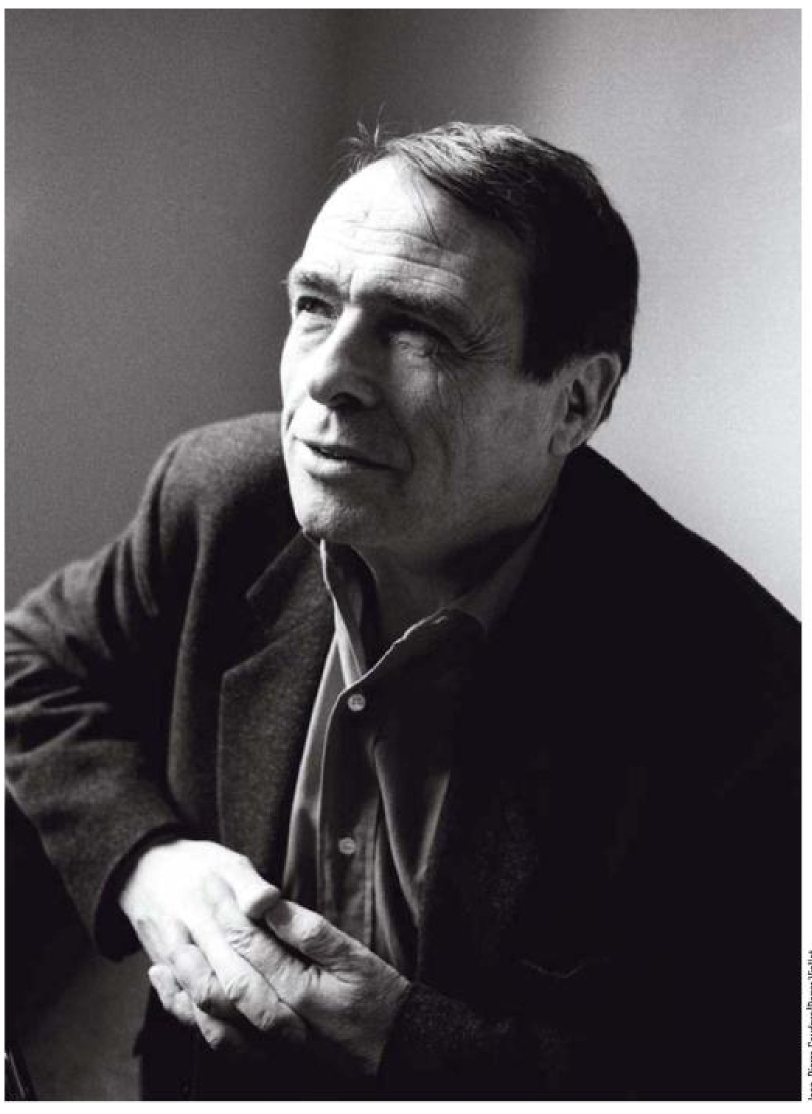
Dix-huit ans plus tard, Tarantino n'a pas changé d'avis. *"C'est un film unique dans mon œuvre parce que c'est le seul qui ne se situe pas dans le 'monde de Tarantino'.* Jackie Brown *se passe dans la réalité, dans un monde presque plus vrai que la réalité. Je l'aime aussi parce que je suis attaché aux thèmes que ce film développe. Je l'ai fait à 30 ans et quelques, alors qu'on aurait pu s'attendre à ce que je le tourne maintenant, à la cinquantaine. C'est un film de maturité, comme on dit. Je suis très fier d'avoir fait un film sur le vieillissement, la conscience de sa propre mortalité, alors que j'étais encore un jeune homme ! Je suis très fier de son humanité, de son épaisseur. Plus on revoit* Jackie Brown*, plus on s'y attache, parce qu'on connaît les personnages en profondeur. Et plus on les connaît, plus on aime passer du temps avec eux, comme avec des proches. Voilà ce que nous fait* Jackie Brown*. Vraiment, j'en suis fan !"* ■

La Misère du monde

Pierre Bourdieu

Ouvrage collectif dirigé par le sociologue, *La Misère du monde* prend, en 1993, le pouls de la France de Mitterrand. Un pays malade de sa brutalité sociale, illustrée ici par des témoignages de terrain toujours valables quelque vingt ans plus tard.

par Jean-Marie Durand


Jean-Pierre Couderc/Roger Viollet

Lorsque sort en février 1993 ce livre collectif dirigé par Pierre Bourdieu, la "misère du monde" est une expression qui hante la société française depuis plusieurs années. L'ancien Premier ministre Michel Rocard affirmait dès novembre 1989 que la France appauvrie ne pouvait plus *"accueillir toute la misère du monde"*. Ce qu'il ne disait pas, c'est qu'elle existait déjà chez nous. Une "misère de position" autant qu'une "misère de condition", dans toutes les sphères de la société.

"La France est devenue une constellation de microcosmes clos, à l'intérieur desquels chacun rumine sa misère", explique le sociologue encore mal connu du grand public. Le jeune cinéma français de ce moment-là en porte les traces à travers des films comme *Bar des rails*, *Nord*, *Border Line*, *Les Nuits fauves*, *Comment font les gens*, *Les gens normaux n'ont rien d'exceptionnel*..., dans lesquels vibre ce sentiment d'une existence échouée. *"Constituer la grande misère en mesure exclusive de toutes les misères, c'est s'interdire d'apercevoir et de comprendre toute une part des souffrances caractéristiques d'un ordre social qui a sans doute fait reculer la grande misère (moins toutefois qu'on ne le dit souvent) mais qui, en se différenciant, a aussi multiplié les espaces sociaux qui ont offert les conditions favorables à un développement sans précédent de toutes les formes de la petite misère"*, écrit Bourdieu.

Ces formes de la petite misère, tues, occultées, s'expriment ainsi ouvertement dans cette entreprise collective à laquelle Pierre Bourdieu pense depuis des années.
Le sociologue, publié depuis 1964 par Jérôme Lindon chez Minuit, a rejoint le Seuil en 1992 ; son nouvel éditeur, Olivier Bétourné, qui vient de lancer la collection Libre Examen, a sorti deux de ses livres en moins d'un an, *Réponses* en janvier et *Les Règles de l'art* en octobre. *"Bourdieu avait une grande énergie à l'époque*, se rappelle Olivier Bétourné. *A peine achevé* Les Règles de l'art, *il m'a proposé son enquête, qu'il avait déjà titrée* La Misère du monde *; il était persuadé d'en vendre 80 000 exemplaires ; on a fait un pari qu'il a gagné, puisque le livre a été vendu à 100 000 ! Cette aventure reste pour moi l'un des plus grands moments de ma vie d'éditeur."*

Le sociologue trouve ici l'occasion idéale de mettre en pratique sa conception de l'intellectuel collectif. Avec vingt-deux chercheurs (Abdelmalek Sayad, Louis Pinto, Stéphane Beaud, Frédérique Matonti, Patrick Champagne, Rémi Lenoir, Loïc Wacquant...), sans compter les contributions de proches comme celles de son fils Emmanuel et du comédien Denis Podalydès, Bourdieu cherche à faire entendre la voix des sans-voix, que les règles de l'espace public, fondées sur l'inégale répartition du droit à la parole, empêchent d'entendre. Dans *La Misère du monde*, on entend, autant qu'on les lit (la forme orale est volontairement restituée à l'écrit), les voix d'ouvriers, d'immigrés, d'employés, d'étudiants, d'enseignants, de chômeurs, qui tous partagent un motif commun : la difficulté de vivre, là où ils logent, là où ils travaillent, dans tous ces lieux d'invisibilité sociale où la parole elle-même peine à affleurer tant la peine reste difficile à restituer. Chaque chercheur accompagne d'une lecture critique et distanciée les entretiens, qui sont autant de microrécits révélant l'immensité d'un roman national fracturé.

Dès sa sortie, le livre trouve un écho au-delà du lectorat familier du langage des sciences sociales. Avec *La Misère du monde*, Bourdieu change soudainement de catégorie, comme si le sujet de son enquête mais aussi sa forme facile d'accès conditionnaient sa nouvelle notoriété publique. La presse le salue à sa juste mesure. Dans *Le Monde*, le 26 février 1993, Georges Balandier écrit : *"Ces histoires aident à comprendre pourquoi les gens sont ce qu'ils sont et font ce qu'ils font."* Dans *Témoignage chrétien*, le 13 mars 1993, Max Gallo affirme : ▶

La Misère du monde
Pierre Bourdieu

> **"la France est devenue une constellation de microcosmes clos, à l'intérieur desquels chacun rumine sa misère"**
> **Pierre Bourdieu**

"Je crois que La Misère du monde *restera comme l'un des plus bouleversants et éclairants témoignages sur la France de Mitterrand."* Le livre trouve même un écho amplifié le jour où Bourdieu se rend sur le plateau de l'émission télé de Jean-Marie Cavada, *La Marche du siècle*, le 14 avril, aux côtés de l'abbé Pierre, pour parler de la "souffrance d'en France".

Pour Bourdieu, déjà très critique du système médiatique (son pamphlet sur la télévision sortira trois ans après), ce livre n'est pas comme les autres et nécessite de sortir de son laboratoire. *"Je sors de la tour d'ivoire pour défendre la tour d'ivoire"*, s'explique-t-il alors, pour dire que la science peut aider les politiques à comprendre la souffrance sociale. Il le présente comme *"une intervention scientifique dans la politique"* et comme une *"nouvelle forme de militantisme"* qu'il prolongera à partir des grèves de décembre 1995 (ce qui le conduira à piloter un numéro spécial des *Inrocks*, *"Joyeux bordel"*, en décembre 1998, de soutenir les chômeurs qui occupent l'ENS de la rue d'Ulm la même année, mais aussi les altermondialistes au début des années 2000…). Pour Stéphane Beaud, qui avec Michel Pialoux a interrogé plusieurs ouvriers de Peugeot Sochaux Montbéliard, "La Misère du monde *a constitué une forte prise de position – à la fois scientifique et politique – contre le deuxième septennat de François Mitterrand et contre ce qui était déjà perçu comme une forme d'abandon des classes populaires par la gauche socialiste au gouvernement"*.

Malgré son succès en librairie, le livre reste ignoré par les politiques, déjà indifférents aux travaux des sciences sociales. Or, le présupposé théorique posé par le livre est que dans le monde social les souffrances qui ne sont pas prises en compte ont des exutoires inattendus au niveau politique. La méthode de Bourdieu et de son équipe consiste à se mettre à la place de celui qui parle et d'essayer de voir le monde à partir de son point de vue. *"Au risque de choquer aussi bien les méthodologues rigoristes que les herméneutes inspirés, je dirais volontiers que l'entretien peut être considéré comme une forme d'exercice spirituel, visant à obtenir par l'oubli de soi une véritable conversion du regard que nous portons sur les autres, dans les circonstances ordinaires de la vie"*, écrit Bourdieu. Le sociologue doit *"se porter en pensée au lieu où se trouve placé son objet"* et prendre son point de vue, c'est-à-dire *"comprendre que s'il était, comme on dit à sa place, il serait et penserait sans doute comme lui"*.

Critiquée par certains collègues pour son manque de rigueur méthodique (accréditer l'idée que la sociologie consiste à recueillir sur le mode de la conversation ordinaire le témoignage de quelqu'un), *La Misère du monde* se démarque des règles de la bienséance académique (objectivité, neutralité) et cherche à produire deux effets : *"faire apparaître que les lieux dits difficiles (la cité, l'école) sont d'abord difficiles à décrire et à penser et qu'il faut substituer aux images simplistes et unilatérales une représentation complexe et multiple, fondée sur l'expression des mêmes réalités dans des discours différents, parfois inconciliables ; et – à la manière de romanciers tels que Faulkner, Joyce ou Virginia Woolf – abandonner le point de vue unique, central, dominant, bref quasi divin, auquel se situent volontiers l'observateur et aussi son lecteur, au profit de la pluralité des perspectives correspondant à la pluralité des points de vue coexistants et parfois directement concurrents"*.

Dans son magistral texte à la fin du livre, *"Comprendre"*, Bourdieu affirme : *"Il faut poser que comprendre et expliquer ne font qu'un."* Pour le sociologue Bernard Lahire, marqué par son enseignement, ce texte est *"un véritable hymne aux sciences sociales. Bourdieu assume le rôle de l'écrivain public qui rédige une sorte de cahier de doléances des temps modernes, en pointant notamment le rôle de la démission de l'Etat dans nombre de souffrances. Il a été écrit en 1993, il faudrait le réécrire aujourd'hui car les situations évoquées à l'époque n'ont cessé de se dégrader"*, nous précise-t-il.

Au fil des entretiens se dégage en effet l'idée que l'un des principaux fondements des formes de cette *"petite misère"* réside dans la démission de l'Etat. Depuis 1989, à travers ses cours au Collège de France, Bourdieu travaille sur l'Etat et en particulier sur l'effacement de sa *"main gauche"*, par opposition à sa *"main droite"*. Il dénonce *"la dévalorisation du dévouement obscur à l'intérêt collectif"*, la déconstruction d'une morale publique, regrette les effets des politiques néolibérales. Patrick Champagne, membre de son équipe, rappelle que *"Bourdieu a voulu montrer que la société ne produit pas seulement des pauvres, mais aussi des êtres mal dans leur peau, à tous les niveaux de l'échelle sociale"*.

De manière opportuniste, Jacques Chirac s'inspirera indirectement de cette réalité consignée dans le livre, avec sa thématique durant la campagne présidentielle de 1995, *"réduire la fracture sociale"*. L'appel de Bourdieu à faire de la politique autrement, *"en échappant à l'alternative de l'arrogance technocratique et de la démission démagogique"*, restera pourtant sans effet. Pire, la misère des mondes s'est encore creusée en vingt ans, comme l'ont illustré ces dernières années nombre de recherches ou de travaux collectifs, comme celui piloté par Stéphane Beaud en 2008, *La France invisible*. Le souhait, toujours implicite dans le travail de Bourdieu, de produire *"un savoir réflexif qui permette à la société d'intervenir sur elle-même"* est demeuré un échec.

"Ce que le monde social a fait, le monde social peut, armé de ce savoir, le défaire", disait Bourdieu. Le savoir comme un armement, comme condition de possibilité d'une émancipation, c'est ce à quoi nous sommes plus que jamais tenus aujourd'hui. ■

La Misère du monde (Seuil)

Richard Flanagan
La route étroite vers le nord lointain



MAN BOOKER PRIZE

ACTES SUD

"Nous n'oublierons pas de sitôt ce magnifique roman des voix et des ténèbres, de la folie et de l'amour, de la mémoire et de l'oubli. LA MEILLEURE fiction de l'année, déjà ? Peut-être bien !"
Bruno Corty, *Le Figaro Littéraire*

"Une superbe épopée du virtuose Richard Flanagan."
Emmanuel Hecht, *L'Express*

"Un livre dont le souffle et l'ampleur évoquent les fresques romanesques du XIXème siècle."
Bruno Juffin, *Les Inrockuptibles*

"Une main tendue vers l'autre, une méditation sur la frontière entre le bien et le mal à l'épreuve de la folie humaine."
Laëtitia Favro, *Le JDD*

"Une fresque forte et audacieuse."
Alexandre Fillon, *Lire*

"Un beau roman. Puissant et précis."
Gilles Heuré, *Télérama*

SÉLECTION JDD / FRANCE INTER

In the Mood for Love

Wong Kar-wai

En 2000, dans un écrin de ralentis délicats et de violons onduleux, *In the Mood for Love* porte le cinéma vers des sommets de folie décorative. Wong Kar-wai en est l'artisan méticuleux et irrésolu.

par Emily Barnett

Seize ans après sa sortie, *In the Mood for Love* reste un puissant concentré de mythes : film emblématique de la nouvelle vague asiatique des années 2000, histoire d'amour impossible par essence, jonction entre une ère télévisuelle et l'âge classique du cinéma, consécration du lien entre un cinéaste et son actrice, la grande Maggie Cheung... Un film culte en somme, ce qui se vérifie dans l'immédiate familiarité nouée entre ses images et le spectateur d'aujourd'hui : on ne (re)voit pas *In the Mood for Love* sans avoir la bizarre impression de l'avoir visionné un millier de fois au cours de cette dernière décennie, à travers tous ses avatars si imprégnés du style de Wong Kar-wai.

Avec cette romance chaste dans le Hong Kong des années 1960 entre un homme (Tony Leung, prix d'interprétation masculine à Cannes) et une femme (Maggie Cheung) qui n'osent s'aimer, le réalisateur d'*As Tears Go by* et *Chungking Express* a changé de statut : d'auteur arty et estimé, retranché derrière ses lunettes de soleil, il est devenu un cinéaste adulé mondialement. Conséquence d'un triomphe commercial – un million d'entrées en France – et de la découverte d'un nouveau régime d'images : un ballet hypnotique et stylisé qui glane ses modèles aussi bien dans les grands mélodrames hollywoodiens (Cukor, Sirk) que sur les écrans de télévision. C'est là que Wong Kar-wai a débuté comme scénariste, signant des clips et des sitcoms dont il reprend les artifices : les ralentis, accélérés et images arrêtées ; les couleurs saturées ; et son fameux motif de la répétition (la séquence centrale où les deux amants jouent plusieurs fois la même scène).

La géniale alchimie d'*In the Mood for Love* aura tenu aussi à une addition de contretemps. On a appelé ça la "méthode WKW" : une manière de faire sans scénario – au fur et à mesure du visionnage des rushes – et des tournages très longs mobilisant les acteurs pendant quinze à vingt mois. Le huitième long métrage de WKW a poussé ce modèle à son comble. *"Au bout de neuf mois, nous pensions que le film était terminé,* confiait Maggie Cheung, en 2001, aux *Cahiers du cinéma*. *Mais huit jours après, Kar-wai m'a appelée pour que je revienne une semaine. J'ai accepté. Sauf que ça a duré un mois. Je me suis souvent énervée. Je lui demandais*


Ocean Films

Tony Leung et Maggie Cheung

pourquoi il n'était pas capable de décider une fois pour toutes ce que serait le film. Mais pour lui, c'est la seule façon de procéder. Il trouve le film en visionnant les rushes. Il a besoin de découvrir les images déjà tournées pour en imaginer d'autres."

En fait, Wong Kar-wai pensait au départ à un moyen métrage tourné à Bangkok pour renouer plus facilement avec l'atmosphère des années 1960. Voici ce qu'il expliquait aux *Inrocks* : *"Je ne pensais pas faire un long métrage situé en 1962, à cause des exigences de décors, de costumes, de finances, etc. De plus, la ville change tellement vite que le Hong Kong de 1962 n'existe plus. (...) Au fur et à mesure, le film s'est rallongé.* In the Mood for Love *est donc devenu un film tourné à Hong Kong pour les intérieurs et à Bangkok pour les extérieurs."* S'y sont ajoutées vingt ou trente prises pour certaines scènes, le tournage parallèle de *2046* – que le cinéaste élabore simultanément – et des dizaines de scènes clés de l'histoire éliminées au montage... Si bien que *"beaucoup de scènes n'ont pas été retenues dans le montage final ; son élaboration s'est faite par soustractions successives"*.

Une manière de procéder qui ne fait pas que des adeptes, comme le chef opérateur Christopher Doyle, qui interrompt sa collaboration au bout de quelques mois. Par cette méthode, ce temps de tournage très étiré, WKW fait accéder les acteurs à un jeu ultra intériorisé, à la fois monochrome et éthéré, infiltré dans leur inconscient. Il invente une façon originale de raconter une histoire, constituée de trous et d'ellipses, d'invisibles ramifications. *"Je savais qu'on avait de la matière pour faire au moins trois films"*, confiait encore l'actrice aux *Cahiers du cinéma*.

Sous la surface scintillante d'*In the Mood for Love* se joue une fiction off, une architecture secrète qui vient nourrir la beauté plastique de sa mise en scène. Chaque détail du décor y est fétichisé, sous la direction artistique de William Chang – qui trouva l'idée de l'unique modèle de robe décliné dans des tissus différents. L'apparence très sophistiquée des héros pris dans l'étau de lieux confinés et quotidiens (une chambre, une boutique de nouilles...) traduit cette obsession de l'échec, des entraves de l'existence et de la fuite du temps... En même temps que ses multiples occasions manquées d'en jouir, suggérées par la très belle musique de Michael Galasso, ritournelle sentimentale qui obsède jusqu'aux larmes. ■





Discovery

Avec *Discovery* en 2001, Thomas Bangalter et Guy-Manuel de Homem-Christo transforment définitivement la carrière de Daft Punk et s'invitent au sommet de l'entertainment international. L'album pop de ce début de millénaire est un disque de dance music français.

par Azzedine Fall photo Seb Janiak

Daft Punk



ut éb des années 2000. Retranchée derrière les visières opaques des avatars élaborés pour incarner le projet, l'identité de Daft Punk se dématérialise en même temps que la consommation de la musique moderne. *"C'est avec* Discovery *que les robots sont nés."* Quinze années ont passé mais Maya Massebœuf garde un souvenir fasciné de l'album de la métamorphose. Responsable des musiques électroniques chez Virgin au milieu des années 1990, elle fait partie de l'équipe qui a discuté pendant plus d'un an pour convaincre le groupe de rejoindre une major : *"Je les ai contactés après un concert incroyable. Ils jouaient encore à visage découvert et j'étais restée scotchée par l'énergie rock qui transpirait de leur live. On a appris à se connaître pendant une grosse année pour instaurer un climat de confiance. Ils avaient une idée très précise de ce qu'ils voulaient faire. A cette époque, c'était compliqué de développer des artistes de musiques électroniques car ils ne passaient jamais en radio. Le circuit des clubs et des disquaires a donc été très important dans la réussite internationale d'*Homework. *Avec* Discovery, *c'était complètement différent : l'échelle est devenue planétaire d'un seul coup, grâce au succès de* One More Time.*"*

Envoyé en "éclaireur" le 13 novembre 2000, le single agit comme le catalyseur d'un disque-aventure incarné par deux fans de musique électronique accompagnés de leurs idoles de jeunesse. Sur *Discovery*, Thomas et Guy-Man parviennent à embarquer DJ Sneak et Romanthony, deux des fameux *"Teachers"* énumérés sur le morceau éponyme de 1997, qui listait les influences majeures de Daft Punk. Le premier se charge d'écrire les paroles de *Digital Love* autour d'un sample de George Duke, tandis que la voix du second trempe dans l'autotune pour éclabousser les tubes *One More Time* et *Too Long*. *"Le jour où ils ont rencontré Romanthony, Thomas et Guy-Man étaient comme des gosses. C'était sur un parking de Miami, en début de soirée. Une discussion informelle s'est tenue et ils lui ont proposé de chanter sur l'album. Ils le voulaient absolument !"*, retrace Maya Massebœuf.

Depuis le décès du chanteur et producteur américain Romanthony en 2013, la voix de Todd Edwards est la seule enregistrée sur l'album capable de témoigner du travail en studio avec les robots. Lui aussi figurait parmi les influences revendiquées par Daft Punk dans *Teachers* : *"Thomas et Guy-Man sont d'abord venus me voir à New York en 1996 pour discuter d'une collaboration sur leur premier disque. Quand j'ai vu* Homework *sortir, j'ai compris que je ne serais finalement pas dessus* (rires)*... Je me suis alors procuré un exemplaire et j'ai entendu qu'ils citaient mon nom sur le morceau* Teachers. *Je me suis dit : OK, c'est cool, ils ne m'ont pas oublié."*

Une paire d'années plus tard, Daft Punk se rappelle au bon souvenir de Todd Edwards : *"Après notre première rencontre, ils m'ont rappelé et sont venus me rendre visite dans le New Jersey, où j'avais aménagé un studio dans la maison de mes parents. Quand ils sont entrés, ils se sont arrêtés net avant de se regarder en souriant. Je ne savais pas comment interpréter ce silence... Je pensais qu'ils étaient déçus par le studio mais ils étaient très heureux et excités comme des gamins ! Ils m'ont présenté le projet qu'ils voulaient mettre en place pour* Discovery *et j'ai joué des lignes de basse sur mon Juno-106. Le deuxième jour, je les ai accueillis avec 75 samples spécialement préparés pour eux. Ils m'avaient contacté car j'étais connu pour bien maîtriser cette technique."*

Les dizaines d'échantillons isolés par Todd Edwards sont chargés sur un synthétiseur qui accouche du morceau *Face to Face*, sur lequel le producteur est invité à poser sa voix. Un sample d'Electric Light Orchestra guide l'intro mais les autres extraits sont tellement découpés que la majeure partie d'entre eux n'ont toujours pas été identifiés par les sites spécialisés. Ce qui est loin d'être le cas des autres pistes de l'album. Sur internet, de nombreuses compilations dénoncent le manque d'originalité de *Discovery* en confrontant ses samples les plus évidents aux versions originales signées 10cc, Prince, Edwin Birdsong ou Sister Sledge. Un faux procès, selon Todd Edwards : *"Il y a plusieurs façons d'utiliser le sample. Certaines personnes se contentent de répéter la même boucle à l'infini, mais dans le cas de Daft Punk il s'agit d'un véritable travail de décorticage qui donne naissance à une production originale. Il arrive que plusieurs dizaines d'extraits différents soient utilisés sur une même piste.* Discovery *est un disque très complexe : il n'y a qu'à écouter la façon dont les samples sont altérés et retravaillés."*

Publié à l'origine en 1982, *Il Macquillage Lady* du groupe disco Sister Sledge fait partie de ces morceaux qui connaissent une seconde vie en ce début d'année 2001. Même si elle n'a découvert l'emprunt que bien plus tard, Joni Sledge ne semble pas tenir rigueur aux Français d'avoir ainsi capitalisé sur son inspiration : *"J'ai composé cette chanson lorsque j'habitais à Paris, au début des années 80. Je n'ai découvert le sample il n'y a que quelques années, lorsqu'un fan de Daft Punk nous a contactées. Il voulait savoir comment on avait osé reprendre* Aerodynamic *! J'ai écouté le morceau en question et je l'ai trouvé très cool. J'étais flattée qu'ils aient pensé à nous."*

"à chaque morceau, un énorme tube apparaissait"

Maya Massebœuf, responsable electro chez Virgin en 2001



Le clip de *Harder, Better, Faster, Stronger*, réalisé par Leiji Matsumoto, père d'*Albator*

A peine voilé dans le titre de l'album et largement confessé par les dizaines de samples d'époque alignés sur la tracklist, l'amour de la culture disco esquisse *Discovery* comme le prélude électronique du *Random Access Memories* de 2013. Connu pour son travail de producteur avec des artistes aussi joyeux qu'Ottawan, Gibson Brothers ou La Compagnie Créole, le père de Thomas Bangalter, Daniel, est crédité sur l'album sans que son rôle ne soit clairement établi. Sur internet, une rumeur persistante le désigne pourtant comme le compositeur secret de *More Spell on You*, un flop disco enregistré à Paris par Eddie Johns en 1979... et samplé vingt-deux ans plus tard par Daft Punk, pour créer le tube qui a tout changé. *"Dès sa sortie,* One More Time *est devenu un hit impossible à ignorer aux Etats-Unis,* se souvient Todd Edwards. *Grâce à ce single, Daft Punk a réussi à investir le marché de la musique pop américaine. Avant* Discovery, *la dance music n'était pas populaire ici : on sortait d'une décennie marquée par le grunge et le rap. C'était incroyable qu'une production house puisse toucher autant de gens."*

Avec ce deuxième album, sa demi-douzaine de singles étalés sur trois ans, son film d'animation dessiné par Matsumoto (le papa d'Albator) et sa carte de membre destinée à prolonger l'expérience sur internet, Daft Punk ne se contente pas de publier le parfait contraste des turbulences radicales compilées sur *Homework*. Thomas Bangalter et Guy-Manuel de Homem-Christo, 26 et 27 ans, imaginent une œuvre totale et (extra)lucide, qui anticipe les réalités artistiques et commerciales qui s'apprêtent à bouleverser l'ensemble de l'industrie du disque. Contrairement à *Homework* qui pouvait s'écouter en continu tel un disque gravé sur une seule piste, *Discovery* est un album de séquences qui préfigure le son de la génération French Touch. *"On a écouté l'album chez eux. Enfin, dans la chambre de Thomas, où il avait installé un minuscule studio assez rustique,* se remémore Maya Massebœuf. *Il n'y avait pas beaucoup de matériel, juste quelques machines et une guitare qui traînait. Ils nous ont fait écouter le disque sur un ghetto blaster. On n'en croyait pas nos oreilles : à chaque morceau, un énorme tube apparaissait."*

Thomas et Guy-Man refusent de se montrer pour assurer la promotion du disque mais ils ont imaginé plusieurs concepts et innovations pour varier leur communication. Alors que la musique se distribue déjà sous les clics de plates-formes semi-légales comme Napster, Daft Punk propose une carte de téléchargement assortie à l'achat du disque. Malgré quelques bugs (vous ne pouviez pas vous connecter si vous aviez un Mac), la Daft Card ouvre les portes du Daft Club, un portail de téléchargement qui empile remixes inédits, artworks exclusifs et autres plaisirs de fans qui feintent la proximité avec un groupe toujours plus impalpable. Quand il découvre l'album le plus important de sa vie, Djamel n'a pas 20 ans et ne connaît rien à la musique électronique. Sur Facebook, il est aujourd'hui suivi par plus de 250 000 personnes sous le nom de Daftworld et n'hésite pas à présenter sa collection de fan-art comme la plus importante dans le monde : *"Je ne m'intéressais pas du tout à la musique électronique, ma passion c'était les mangas. Quand je suis tombé sur le clip de* One More Time *avec la combinaison du chant, de l'electro et du dessin animé de Matsumoto, j'ai halluciné !* Discovery, *c'est le disque du coup de foudre : chaque clip racontait une histoire. Je n'avais jamais entendu parler de Daft Punk avant mais je me suis bien rattrapé !"*

Entre ses tatouages à l'effigie du groupe, le yoyo officiel certifié Daft Punk ou les canettes de Coca bues par ses idoles et conservées religieusement – *"Guy-Man boit du light et Thomas préfère le normal"* –, Daftworld collectionne tout ce qui se rapporte à son groupe fétiche. Il possède même le premier vinyle jamais enregistré par Bangalter et Christo, à l'époque de Darlin', leur groupe de rock d'adolescence : *"Je me suis consacré pendant des années à collectionner tous les vinyles. Le disque de Darlin', je l'ai payé dans les 80 euros. Je ne sais même pas à combien on peut l'estimer aujourd'hui... C'est leur tout premier enregistrement sonore et ils ont eu la gentillesse de me le dédicacer. Le pire, c'est que je n'ai même pas de platine pour l'écouter..." (rires)*

Naturellement, la marée du succès amène son ressac de critiques désenchantées, lesquelles n'hésitent pas à fustiger le cynisme d'un groupe téléporté, en quelques années, de la pénombre des rave parties à la lumière blanche de la grande distribution. Dans une interview accordée au magazine *Coda*, trois ans avant la consécration populaire de *Discovery*, Thomas Bangalter apporte une réponse pragmatique et clairvoyante aux orphelins de l'ambiance techno des premières nuits : *"On n'est pas contre les titres à succès. Le meilleur moyen de changer la musique de supermarché, c'est d'y rentrer."* ■

Discovery (Virgin)

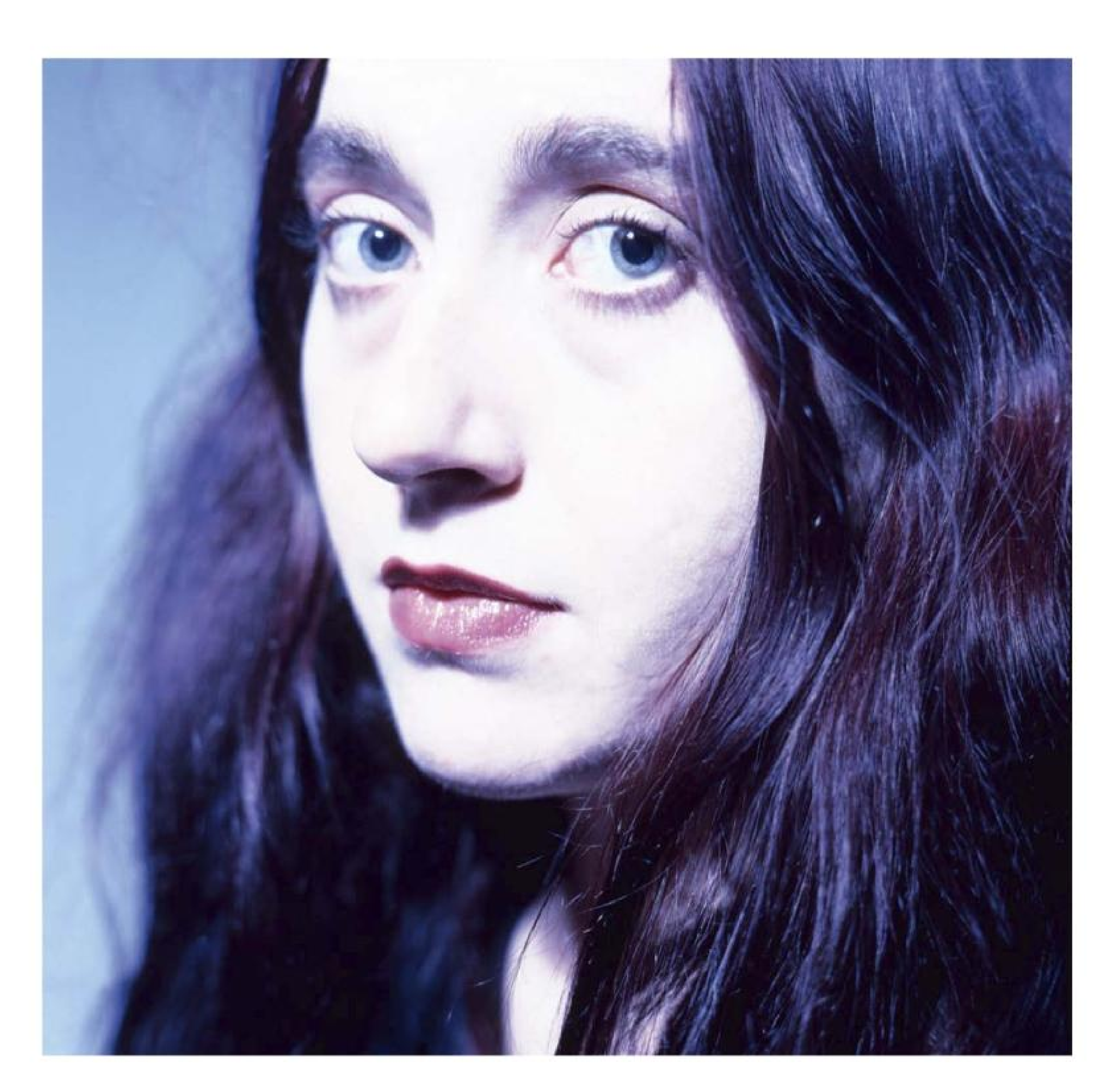


Baise-moi

Virginie Despentes

1994 : *Baise-moi* paraît chez un petit éditeur. Un an plus tard, le roman, cinglant et cru, emballé comme un disque de rap hardcore, tourne au phénomène. Aujourd'hui, Virginie Despentes cartonne en librairie et vient de rejoindre le jury Goncourt. Récit d'un hold-up.

par Clémentine Goldszal photo Renaud Monfourny



Certains romans sont des coups de feu. Paru en 1994, *Baise-moi* a fait résonner à travers la France une multitude de petites détonations. Sur un peu plus de deux cents pages bardées de sexe, de flingues et d'hémoglobine, Nadine et Manu s'embarquaient dans une course folle à travers la France. Porno mais pas sexy, violent mais pas gratuitement, provocateur, novateur, ce texte faisait entrer la littérature dans une nouvelle ère. Une ère où les femmes, les jeunes, les déclassés et les prolos auraient le droit de s'abandonner à une colère noire, de crier au monde leur rage de vivre avec leurs mots à eux. La couverture, déjà, annonçait la couleur : un gamin y agrippe la main de sa mère alors que son crâne explose en un magma rougeâtre. Face à lui, une blonde en minijupe et escarpins a fait feu. Au milieu du dessin, une vignette rectangulaire : *"Avis aux parents. Textes explicites."*

En 1991, *Fuck*, le premier roman rageur de Laurent Chalumeau, était paru sous la bannière des respectables éditions Grasset. Ce coup de plume dans la poudrière – et ses articles gonzo dans la presse rock – lui valent de recevoir en service de presse un exemplaire de *Baise-moi*, en 1994. A l'époque, il écrit les sketches d'Antoine de Caunes à *Nulle part ailleurs*. ▶

Le livre lui arrive à Canal+ : *"Il n'y avait pas de mot, rien. Une enveloppe et cet objet tout à fait étrange. La couverture criarde et vulgaire m'allait droit au cœur, le titre, le prénom féminin, le sticker comme sur un album de rap."* Le fusil est armé, la déflagration ne tarde pas : *"Vers 17 h 30, j'ai fini mon texte du jour, je prends le truc, je l'ouvre, je lis la première phrase. Deux heures et demie plus tard, je l'avais sniffé en un trait."*

Deux ans plus tôt, au printemps 1992, Virginie D., pas encore Despentes, souffre d'une vilaine maladie de peau et se réfugie chez ses parents, à Besançon. Elle a 23 ans, lit beaucoup (*Les Possédés* de Dostoïevski, *L.A. Confidential* de James Ellroy, *Fuck* de Laurent Chalumeau), regarde la première saison d'*Hélène et les Garçons* à la télé et commence l'écriture d'un roman. Son père lui a prêté son ordinateur portable. Elle écrit une première mouture en trois semaines, trouve un titre – référence à *L'Exorciste* – et l'envoie à sept éditeurs. Dans les mois qui suivent, elle reçoit sept lettres de refus. Seul Christian Bourgois se fend d'un mot manuscrit mais passe quand même son tour. Pas surprise, pas même déçue, Virginie reprend sa vie, fait lire le texte à une poignée d'amis proches : *"Grâce au rock, j'avais l'habitude d'envoyer des cassettes, de chercher des tournées… Faire lire mon roman, c'était comme faire écouter la demo de mon groupe : on savait bien qu'on était pas les Beastie Boys, mais c'était pas grave. J'ai été vachement touchée que les éditeurs répondent ; dans la musique, les labels ne répondaient presque jamais."*

Les mois passent. Lors d'un passage à Paris, elle fait lire le manuscrit à un ami qui passe le texte à Florent Massot. Editeur underground, Massot est alors à la tête d'*Intox*, le journal des cultures de la rue, et publie sporadiquement des textes littéraires. *"Je me suis retrouvé avec ce manuscrit : des spirales noires sur le côté,* Baise-moi *écrit à la manière d'un tag. Je me suis dit : 'Avec un titre pareil, elle a intérêt à dépoter !'"* Première lecture : Florent Massot se sent en terrain connu. Il voit la musique s'emparer enfin librement de la forme littéraire : *"Au début des années 90, la musique avait pris des longueurs d'avance sur la littérature, à la fois sur les plans créatif et intellectuel.* Baise-moi, *je l'ai lu comme un morceau de musique. La couleur, le rythme, le vocabulaire m'étaient proches."*

Massot donne rendez-vous à Virginie dans un café, pas loin de la gare Montparnasse où elle arrive de Saint-Brieuc. Elle débarque, *"grande fille un peu maladroite, habillée tout en noir"*, il lui dit vouloir publier son livre. Le courant passe. Elle est contente, n'y croit pas vraiment : *"Je me suis dit que c'était un de ces projets qui ne se feraient jamais."* Mais Florent Massot la rappelle un an plus tard : il est prêt. Elle s'est entre-temps installée à Paris avec le rêve de devenir journaliste, l'envie de raconter de l'intérieur son expérience des milieux du sexe. Echec : *"Les journaux m'ont dit non, je galère pas mal. Je bosse au centre de tri, chez Ipsos… Paris, c'est dur, vachement cher. Quand Massot me rappelle, je m'aperçois que j'ai perdu la disquette avec le texte. J'ai passé plusieurs nuits à le retaper entièrement. J'en ai profité pour le couper, l'améliorer, page par page."*

Pour la couverture, Florent Massot fait appel au graffeur Number 6, a l'idée de la mention *"Explicit lyrics"*. Ce roman est packagé comme un album de rap hardcore, presque fabriqué à la main : *"Quand j'ai eu l'idée du sticker, les 2 000 premiers exemplaires étaient déjà imprimés,* raconte-t-il. *On a dû les coller à la main ! C'est comme ça qu'on reconnaît les exemplaires originaux de* Baise-moi." Pendant des mois, tout se passe comme prévu : ce premier roman trash attire l'attention du sérail, sans faire de vagues au-delà de son public désigné. Au rayon polar du Virgin Megastore des Champs-Elysées où elle travaille, Virginie voit en direct son livre *"attirer les vieux pouilleux"*, asticotés par la couverture, le titre et ce prénom (Virginie) qui ajoute à l'ensemble une dimension intrigante et bizarrement érotique. Les fanzines chroniquent le livre, Patrick Eudeline rédige une critique dans *Rock & Folk*, Lorette Nobécourt le descend en flammes dans *Les Inrockuptibles* (avant que Sylvain Bourmeau ne rencontre Despentes pour une mémorable interview-fleuve en 1996)… La très coincée librairie La Hune n'en veut pas mais Thierry Ardisson invite la jeune écrivaine à *Paris Dernière*.

Jusqu'à ce que Laurent Chalumeau passe le mot aux programmateurs de *Nulle part ailleurs*. Fin 1995, Despentes est invitée. *"Une fille m'a appelé pour s'assurer que nous pourrions suivre en librairie,* se souvient Florent Massot. *On était autodiffusés mais on arrivait à gérer : un an après la sortie, les ventes plafonnaient à 2 000. Là, on me demande d'en tirer 10 000, et de les tenir prêts pour le lendemain de la diffusion de l'émission."* Le destin de Virginie Despentes va basculer. Et comme souvent, le moment est doux-amer : *"Je n'en garde pas un bon souvenir,* confie-t-elle. *J'avais l'impression de me vendre. Je vois mon bénéfice possible, et c'est pour ça que j'y vais, mais je sais ce qui arrive quand l'underground passe dans des médias plus mainstream : à la fin, c'est pas toi le chef."*

"je me retrouve face à des gens qui disent adorer le bouquin mais n'ont pas les codes pour le lire" Virginie Despentes



Sur le tournage de *Baise-moi*, filmr éalisé par Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi en 2000

photo Renaud Monfourny/Pan-Européen Distribution

Dès le lendemain, la machine s'emballe, les commandes affluent. Florent Massot livre quotidiennement des centaines d'exemplaires partout dans Paris, tout en tentant d'achalander les librairies de province. Quelques semaines plus tard sort *Les Chiennes savantes* : Despentes est la sensation littéraire de l'année 1996. Invitée partout, elle suscite crainte et mépris, fascination et répulsion, devient un totem, la braqueuse d'un monde littéraire embué par ses vieilles habitudes confortables. *"Au moment où le livre est sorti, je ne réalisais pas à quel point c'était bizarre que je débarque avec* Baise-moi, raconte-t-elle. *C'est quand le livre a vraiment marché que j'ai commencé à comprendre que, normalement, quelqu'un comme moi peut écrire, mais ne publie pas."*

Presque par accident, Despentes est passée entre les gouttes. Mais *"un succès, c'est toujours un peu un malentendu"*, dit-elle aujourd'hui. Avant de poursuivre : *"A ce moment, je sens une opportunité géniale et inespérée, mais je suis déconcertée. Je me retrouve face à des gens qui disent adorer le bouquin mais n'ont pas les codes pour le lire comme je l'ai écrit. Je n'ai rien à voir avec eux, ils n'ont rien à voir avec moi."* Le producteur Philippe Godeau a acheté assez tôt les droits cinématographiques. Despentes rencontre Pialat, intéressé par l'idée d'une adaptation. Mais c'est avec son clan des éditions Florent Massot, et au contact d'une poignée de jeunes auteurs effusifs, qu'elle retrouve l'excitation de se sentir en compagnie de ses semblables : *"Darrieussecq, Houellebecq, Dantec, Ravalec, Nobécourt, Weitzmann, Dustan publient des livres. Et eux ça m'intéresse. Avec eux, je ne m'ennuie pas."*

Empêtré dans des problèmes de trésorerie, attendant des financements qui n'arrivent pas, Florent Massot met la clé sous la porte au moment où Virginie Despentes signe chez Grasset, en 1996. *"Florent était un mec tout seul, entouré d'une bande de fous dangereux. Il ne pouvait pas tenir le coup"*, analyse-t-elle. Massot, lui, voit son auteur phare devenir *"un phénomène qui fait peur aux bourgeois"*, avec ce côté "bête de foire" que savent bien fabriquer les médias. Les deux amis s'éloignent, rebondissent chacun à leur façon, chacun de leur côté.

***Baise-moi*, l'œuvre-furie, entraîne Despentes sur la route du cinéma, comme si ce roman plein de poudre** n'en avait pas encore fini avec son écrivaine à la peau dure. *"Faire le film, ça a été génial. L'année de la sortie, ça a été atroce"*, résume-t-elle aujourd'hui. L'interdiction du film aux moins de 18 ans suscite l'acceptation embarrassée de l'immense majorité du paysage intellectuel. En 2000, sur le tard, Virginie découvre la censure, se retrouve seule face aux forces qui avaient échoué à lui barrer la route quand elle était entrée par effraction en littérature. Déçue et meurtrie, la scandaleuse se fait discrète. Six ans plus tard paraîtra *King Kong Théorie* – essai qu'elle considère comme son commentaire sur cette affaire – qui l'installe définitivement comme une auteur à prendre très au sérieux.

Alors, *Baise-moi*, affaire classée ? Pas si sûr. *"Quand Florence Rey est sortie de prison, j'ai pas mal repensé au personnage de Nadine qui pourrait sortir aujourd'hui, elle aussi. J'y ai travaillé, j'ai écrit des monologues..."* On ne peut qu'imaginer ce que la Despentes d'aujourd'hui ferait à son personnage d'il y a plus de vingt ans, ce qu'elle pourrait lui insuffler de sa sagesse gagnée, de sa rage conservée. On ne peut qu'imaginer... et espérer. ■

Baise-moi (Florent Massot)



Fox Pathé Europa

Habib Boufares
est Slimane



La Graine et le Mulet

Abdellatif Kechiche

C'est avec son troisième long métrage, sorti en 2007, qu'Abdellatif Kechiche va éclore comme l'un des cinéastes français les plus ardents de son époque. Avec ce tableau sensible de la France populaire et métissée, il obtient son premier grand succès public et met toute la critique à genoux.

par Serge Kaganski

La Graine et le Mulet
Abdellatif Kechiche

En 2007, quand Abdellatif Kechiche se lance dans *La Graine et le Mulet*, il est un espoir confirmé du cinéma français, de ceux dont on attend désormais le film suivant avec impatience. Après une première partie de carrière comme acteur (*Les Innocents* d'André Téchiné, *Bezness* de Nouri Bouzid...), le natif de Tunis a signé un premier film en 2000, *La Faute à Voltaire*, qui a séduit la critique, sinon le public (80 000 entrées, quand même). En 2004, il explose avec son deuxième film, *L'Esquive*, véritable grenade de tchatche et de direction d'acteurs, plongée empathique au cœur de la jeunesse des banlieues, mix détonnant entre la langue de Marivaux et le patois vernaculaire des jeunes des cités. La critique est dithyrambique et le public suit : 400 000 entrées pour un film sans acteurs célèbres. Un beau score. La planète cinéphile attend goulûment la suite, en espérant le grand film d'auteur populaire qui met tout le monde d'accord.

Eternel insatisfait, extrêmement exigeant avec lui-même, Kechiche voit les choses en moins rose qu'elles ne le sont. Il espérait plus d'entrées pour *L'Esquive*, et surtout un public moins majoritairement "bourgeois". Les gamins des quartiers – le sujet du film – ne sont pas venus le voir en masse, préférant le blockbuster de saison. Ce hiatus turlupine le cinéaste. Et s'il se dit heureux de ses victoires aux César (dont celle du meilleur film), il regrette que son père, décédé juste avant, n'ait pas pu assister à ce triomphe. Kechiche pointe aussi la part de la profession qui a esquivé *L'Esquive*, les médias qui votent avant tout pour le nombre d'entrées. Il ne se sent pas complètement accepté par le milieu.

Ce n'est donc pas en vainqueur bardé de certitudes mais en éternel réprouvé perclus de doutes qu'il entreprend son troisième film. Il va chercher dans ses tiroirs un ancien projet qui datait d'avant *La Faute à Voltaire*, une époque où *"j'étais dans un état proche du désespoir et je me suis dit : 'Il faut imaginer un film réalisable avec rien.' Alors, l'idée m'est venue de tourner avec des acteurs que je ne paie pas – ma famille –, dans des décors que je ne paie pas – mon quartier à Nice –, dans les apparts de ma famille, en 16 mm."* Au cœur du projet à l'époque : filmer son propre père et en faire le personnage central de cette chronique familiale.

Kechiche garde la trame originelle de la chronique de la vie quotidienne d'une famille issue de l'immigration, déplace l'action de Nice à Sète et, le film étant produit par Claude Berri, plus besoin de tourner en 16 mm dans son appartement. Mais le plus gros écart entre l'idée d'origine et le tournage qui se présente, c'est la mort de son père. Comment le projet peut-il tenir alors que son moteur principal n'est plus ? Ce décès semble au contraire décupler la motivation du cinéaste, même si le rôle sera finalement tenu par un acteur. Car honorer la figure du père, Kechiche en fait *"presque un devoir. Que serais-je si cet homme n'avait pas quitté son pays natal en 1962 ? Je me dois de lui donner raison d'avoir vécu. Sinon, quel sens aurait la souffrance d'avoir travaillé sur un chantier pendant quarante ans, en respirant des substances toxiques ? Plus qu'un devoir, c'est une nécessité. Ou alors, je me sentirais comme un bateau à la dérive."*

Pour incarner cette figure, Kechiche fait appel à un ami de son père : Habib Boufares, ouvrier du bâtiment à la retraite. L'homme est plutôt taiseux, arbore un beau visage sec et creusé, marqué par les épreuves de la vie. Il porte en lui une double noblesse : celle de la classe ouvrière et celle des hommes partis un jour loin de chez eux pour gagner leur pain. Il ressemble autant à un vieil indien qu'à un cow-boy buriné, à la fois Clint Eastwood et Geronimo. Quand Kechiche vient lui proposer le rôle de Slimane, il hésite : *"C'était très dur pour moi. J'avais travaillé toute ma vie dans le bâtiment et tout d'un coup, on me proposait quelque chose que je n'avais jamais fait. Et de plus, le premier rôle !"* Boufares s'identifie complètement à son personnage, il a vécu la même histoire. A tel point que, quand il raconte ses espoirs et ses doutes, il semble raconter son personnage et le film. *"On est venus en France pour réussir, fonder une famille et transmettre à nos enfants. A la fin, on ne trouve pas toujours ce qu'on a voulu. Les désirs des jeunes d'aujourd'hui ne correspondent pas toujours à ce qu'on est venu chercher. Alors nous, les anciens, on reste muets."* Ainsi explique-t-il le laconisme de son rôle, doublé d'une admiration pour Lino Ventura : *"Les grands acteurs sont souvent ceux qui parlent peu"*, glisse-t-il.

Le casting de *La Graine...* sera ainsi un mélange d'acteurs professionnels mais non starisés (Alice Houri, Bruno Lochet, Carole Franck, Sabrina Ouazani) et de novices absolus comme Boufares : Bouraouia Marzouk, qui joue l'ex-épouse de Slimane, travaille dans un lycée de la banlieue parisienne ; Mohamed Benabdeslem se prépare à entrer à la RATP ; Faridah Benkhetache est assistante sociale, etc. Tous s'avèreront remarquables de naturel, d'exactitude et de présence. Au milieu de cette rivière de comédiens brillera un joyau encore

"c'était très dur pour moi. J'avais travaillé toute ma vie dans le bâtiment et tout d'un coup, on me proposait le premier rôle !"

Habib Boufares (Slimane)


Abdellatif Kechiche

Hidiro

plus éclatant que les autres : Hafsia Herzi. Abdellatif ne trouvait pas d'actrice pour jouer Rym, à tel point qu'il avait pensé un moment réduire le rôle. Jusqu'au jour de grâce où il a découvert Hafsia : *"Quelqu'un qui travaillait sur le casting m'a envoyé une cassette d'elle et j'ai flashé sur son aura, sa présence, sa beauté. Je suis allé à Marseille pour la rencontrer, faire des essais. Elle avait envie d'être comédienne et elle a le don. Elle n'a rien à apprendre, elle est juste, d'instinct. Elle a vraiment apporté un souffle au film."* On ne peut qu'acquiescer.

Qu'elle soit en jogging, en tailleur ou en tenue de danseuse du ventre, la brune Hafsia rayonne par son naturel, sa beauté méditerranéenne, son énergie solaire, sa faconde de feu. Elle raconte son casting rusé, passé entre deux cours à la fac de droit de Marseille : *"Je voulais vraiment devenir actrice. Pour être sûre d'avoir le rôle, je me suis inventé une passion pour la danse orientale. Ils m'ont demandé de faire une démo et j'ai paniqué. Du coup, quand on m'a rappelée pour me dire qu'Abdel voulait me rencontrer, j'ai cru que c'était pour m'engueuler !"* Propos qui prouve, contrairement à une idée reçue, que le réalisme se travaille, qu'il ne suffit pas à un comédien d'être lui-même devant la caméra pour que son jeu soit juste. D'ailleurs, elle ajoute, mutine : *"Dans la scène où je partage un couscous avec Slimane, on a l'impression que je me régale. En fait, c'est un cauchemar, je déteste le couscous !"*

Comme tous les films de Kechiche, *La Graine et le Mulet* cueille le spectateur par sa force d'incarnation, sa vitalité, l'impression qu'il donne de voir la vie dans toute son intensité et de sentir mieux qu'ailleurs ce que signifie "être au monde". Une sorte de surpuissance réaliste qui tire le jus maximal de ses acteurs. Pour atteindre ce degré d'excellence, on pressent un mélange de préméditation et d'improvisation, de travail et de liberté. *"Je suis à l'affût,* poursuit Kechiche, *comme un chasseur ou un pêcheur. J'attends ce moment où Bruno Lochet va retirer une arête de sa bouche et quand il le fait, j'ai l'impression d'avoir atteint la cible et c'est très beau. C'est beaucoup de patience, beaucoup d'attente, d'investissement de chacun. Tout le monde sait ce que j'attends de la vie. Et tous les acteurs sont prêts à donner ce qui vibre à l'intérieur d'eux-mêmes."*

La méthode Kechiche est vraiment centrée sur ce travail avec les acteurs et la façon d'obtenir d'eux le plus haut degré d'intensité. Le cinéaste revendique une certaine simplicité technique de sa mise en scène : des plans fixes, des gros plans, peu de travellings, pas de mise en place tarabiscotée, pas d'effets pyrotechniques, rien qui n'entrave le jeu des comédiens. Il travaille les scènes comme des blocs qu'il pousse jusqu'à l'épuisement – de la scène, des comédiens, comme s'il s'agissait d'atteindre à chaque fois un noyau d'énergie proche de la transe. C'est particulièrement vrai de toute la séquence finale du film, long montage alterné entre la danse du ventre ▶

La Graine et le Mulet
Abdellatif Kechiche

d'Hafsia Herzi et la course épuisée d'Habib Boufares. Une coda à rallonge qui avait suscité un débat avec Claude Berri, mais aussi certains critiques et spectateurs qui déploraient cette fin trop longue. Or, vouloir formater le cinéma de Kechiche, vouloir rogner sur ses rythmes, sa respiration, son principe d'énergie et d'épuisement, c'est prendre le risque de tuer ce qui en fait l'essence. Car *La Graine et le Mulet* (comme plus tard *La Vie d'Adèle*) se déploie grâce à ses durées, celles de chaque séquence comme celle de l'ensemble final. Une idée du cinéma que Kechiche défend bec et ongles, lui qui aurait aimé dire aux financiers : *"Je comprends que vous n'aimiez pas qu'un film fasse 2 h 35, ne corresponde pas à l'idée que vous vous faites d'une histoire bien racontée, mais je vous assure qu'il y a aussi des gens qui attendent ça. A savoir un cinéma qui sort du format que vous pensez obligatoire pour emporter l'adhésion."*

A défaut de faire l'unanimité, et heureusement, *La Graine et le Mulet* emportera l'adhésion de beaucoup. Le film est sélectionné à la 64[e] Mostra de Venise et suscite d'emblée l'enthousiasme de Jacques Mandelbaum, envoyé spécial du *Monde* : *"Un film épique qui mêle le romanesque à la chronique sociale, le mélodrame à la comédie, la trivialité du quotidien à l'ampleur de la tragédie. Des acteurs bouleversants de justesse, une clarté narrative qui n'empêche pas la complexité d'une vision du monde... et voilà deux heures trente de film qui passent presque trop vite."* Le film reçoit le Grand Prix du jury, ce qui déclenche (déjà) une micropolémique. Kechiche accueille tièdement la récompense, évoquant un prix *"modeste"*. La jurée française, Catherine Breillat, lui rétorque que cette distinction n'est *"pas modeste car elle a été attribuée avec une grande passion"*. On évoque trois heures de débat rien que pour *La Graine*... Un autre juré, le cinéaste turco-italien Ferzan Ozpetek, raconte : *"Je voulais que le Lion d'or aille à Kechiche, mais nous étions deux contre cinq. Pourtant, faire gagner* La Graine et le Mulet *aurait été révolutionnaire."* Marco Müller, directeur artistique de la Mostra, ébréchera son devoir de réserve en indiquant à son tour que *La Graine*... aurait également eu sa faveur pour la récompense suprême.

Le film sort en France début décembre et déclenche une symphonie de louanges. Sur Allociné, le décompte des cotes critiques est écrasant : une pluie de 5 étoiles de *Positif* à *Africultures*, du *Monde* au *Nouvel Obs*, des *Inrocks* à *Elle*, de *Chronic'art* à *Studio*... *Libé* parle d'un éblouissement *"croisant énergie populaire et audace expérimentale"*, les *Cahiers* estiment que Kechiche *"marche seul sur les traces de Pialat, faisant exploser la frontière entre cinéma populaire et cinéma d'auteur"*, et même *Match* est conquis par ce *"beau cadeau de Noël"*. Le film démarre bien et obtient dans la foulée le prix Louis-Delluc à la quasi-unanimité.

Après les onctions de Venise, de la critique et du public, la moisson d'honneurs se poursuit en véritable razzia avec les César 2008 : *La Graine*... rafle les deux principaux prix, celui du meilleur film et du meilleur réalisateur et, en guise de cerises sur le gâteau, celui du meilleur scénario original et du meilleur espoir féminin pour

"Hafsia Herzi n'a rien à apprendre, elle est juste, d'instinct. Elle a vraiment apporté un souffle au film"

Abdellatif Kechiche

Hafsia Herzi. Dans ce qui sera sa dernière apparition publique, Claude Berri déclare sur la scène des César qu'Abdellatif Kechiche est en France le cinéaste le plus talentueux depuis Pialat. La boucle des honneurs et de l'adoubement de Kechiche par le cinéma français est bouclée. Au bout de son exploitation en salle, le film dépassera le million d'entrées.

Vu d'aujourd'hui, les impressions lumineuses de 2007 se confirment amplement. *La Graine et le Mulet* reste un marqueur dans le cinéma français et dans la carrière de Kechiche, l'inscrivant dans une lignée à la fois classique et moderne, celle de Jean Renoir, de Jacques Rozier et bien sûr de Maurice Pialat. Le film porte aussi en lui une dimension méditerranéenne par les origines maghrébines de ses auteurs, acteurs et personnages, mais aussi par les échos de comédie italienne ou de mélodrame oriental. *"C'est un film désespéré où existent néanmoins des scènes solaires, joyeuses, parce que les gens du Sud aiment faire la fête, même dans les situations désespérantes, avec le sens de la fatalité comme soupape"*, explique Kechiche.

A l'heure où les crispations identitaires sont au plus haut, *La Graine et le Mulet* fait figure plus que jamais d'antidote. Tableau sensible et complexe d'une France populaire, provinciale et métissée, se gardant aussi bien de l'angélisme que de la peur, montrant les mélanges amoureux et amicaux entre Français "blancs" et Français d'origine maghrébine, aussi bien que le plafond de verre d'une ségrégation non dite et non officielle mais bien réelle.

La Graine et le Mulet a transformé les fantastiques promesses de *L'Esquive*, portant le style Kechiche à un point d'incandescence que l'on pensait difficilement surpassable. *"Au niveau du travail, c'est le film où j'ai été le plus heureux*, raconte le cinéaste. *Mais au niveau de l'être, de la situation du pays, j'étais très inquiet. On a tourné ce film au moment des émeutes en banlieue, avec les hélicoptères, le couvre-feu qui rappelait la guerre d'Algérie... C'est là que j'ai découvert Nicolas Sarkozy. C'est là qu'a commencé l'embrigadement des jeunes par la radicalité. On dit que le jihadisme pousse sur un terreau. On commençait à voir ce terreau à ce moment-là, c'était le début de la rupture entre le pays et une partie de sa jeunesse. Même si* La Graine... *est moins désespéré que* La Vie d'Adèle, *c'est le film du début de la fin d'un rêve. Et la fin du rêve, on la vit maintenant."* ■

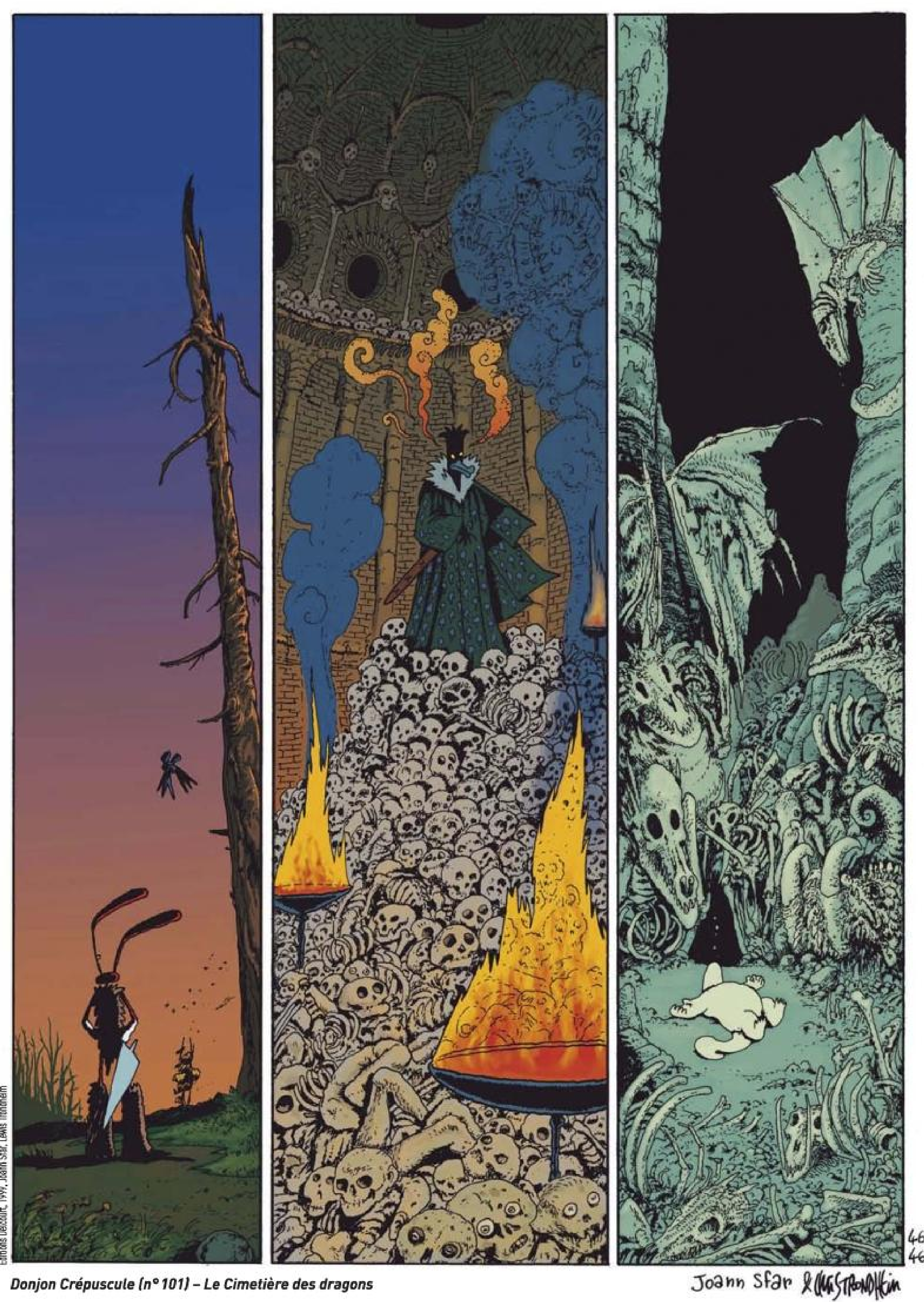

arte concert
festival
Du 15 au 17 avril 2016 à la Gaîté lyrique
The Divine Comedy · Carl Craig live · Patrick Watson & Friends
Nada Surf · Kiasmos · Francesco Tristano & Bruce Brubaker · Ought
Chloé b2b Ivan Smagghe · André Bratten · HVOB · Brandt Brauer Frick
Lubomyr Melnyk · Grandbrothers · Anna B Savage · Gordon
gaite-lyrique.net · concert.arte.tv
Tickets en vente à partir du 17 février
arte CONCERT
gaîté lyrique
LA BLOGOTHÈQUE
MAIRIE DE PARIS
Konbini
inRocKuptibles
À NOUS PARIS
nova
Das Kopf | Studioburo

Donjon

Lewis Trondheim & Joann Sfar

Fin des années 1990,
deux jeunes bédéastes se lancent dans une grande aventure qui va durer seize ans. Véritable tremplin pour toute une génération de dessinateurs, ce projet à mille facettes est aussi un manifeste graphique et esthétique qui a bouleversé le paysage de la BD française.

par Anne-Claire Norot et Vincent Brunner



Donjon Crépuscule (n° 101) – Le Cimetière des dragons

Donjon
Lewis Trondheim & Joann Sfar

Dix-neuf dessinateurs, trente-six albums, deux concepteurs-scénaristes (également dessinateurs), seize années d'existence, plus de 1,2 million d'exemplaires vendus : la série *Donjon*, créée en 1998 par Joann Sfar et Lewis Trondheim, a révolutionné la BD française en créant un ton inédit et en consacrant une génération d'auteurs. Ce n'est pas un hasard si cette saga malicieuse, peuplée de personnages animaliers et qui se joue des codes de la fantasy, est née à la fin des années 1990. Il souffle alors un vent de renouveau et d'inventivité dans le monde de la BD française – notamment grâce à l'essor de la BD indépendante, et de L'Association. Fondée en 1990 par Lewis Trondheim, Stanislas, Killoffer, JC Menu, Mattt Konture, Mokeït et David B., cette maison d'édition fait la part belle à l'expérimentation, avec dans son vivier de jeunes auteurs qui ne tardent pas à être reconnus et à faire des émules : Emmanuel Guibert, Guy Delisle, Dupuy et Berberian, mais aussi Blanquet, Christophe Blain, Blutch qui, en plus de Menu, Stanislas et Killoffer, participeront plus tard à l'aventure *Donjon*.

Les audaces de L'Association se font vite remarquer, notamment quand *Slaloms* de Lewis Trondheim, qui met en scène son héros récurrent Lapinot, remporte le prix de la révélation au Festival d'Angoulême 1994. La même année, L'Association publie un des premiers albums de Joann Sfar, *Noyé le poisson*. Sfar est fan d'heroic fantasy depuis l'enfance. Il a découvert *Bilbo le Hobbit* de Tolkien à 10 ans, dévoré tout ce qu'il a trouvé dans le genre, fait partie d'équipes de jeux de rôle. Parallèlement, il se lance dans l'écriture de scénarios pour la collection Terres de légendes de l'éditeur Delcourt, où il laisse libre cours à sa passion pour les contes et la fantasy en dessinant *Petrus Barbygère*, une histoire d'elfes et de pirates scénarisée par Pierre Dubois, le spécialiste de la féerie. Il scénarise également, avec Jean-David Morvan, les trois premiers tomes de la série *Troll*.

Au milieu des années 1990, quand naît l'idée d'un travail commun, Trondheim et Sfar se connaissent bien. Entre 1992 et 1994, ils ont partagé un atelier avec Christophe Blain, David B. et Emile Bravo. Lewis Trondheim raconte : *"Joann voulait travailler avec moi. Quand j'ai quitté Paris pour vivre au soleil et à l'air pur, il a continué de me proposer des projets pour les faire à deux. Je prenais bien soin de toujours refuser. A cette époque, je commençais tout juste* Lapinot *chez Dargaud, et je voulais me concentrer sur mes histoires. Puis un jour, il m'envoie les cinq premières pages de scénario de* Donjon. *J'ai trouvé le pitch de base plutôt intéressant. Mais comme je n'avais pas vraiment le temps, je lui ai proposé de prendre* Lapinot *comme personnage principal et d'en faire un livre dans la série chez Dargaud. Il m'a répondu qu'il n'aimait pas ce personnage, qu'il le trouvait trop moralisateur."* Joann Sfar : *"Je ne sais pas pourquoi je lui ai dit ça à l'époque… On s'est alors retrouvé avec ce canard et ce dinosaure."* Le but premier de *Donjon "était de se créer des bonshommes à nous, avec lesquels on pourrait jouer comme des gamins dans un bac à sable géant"*, explique Lewis Trondheim. Un but qui a compliqué leur recherche d'un éditeur. Une vénérable maison décline ainsi *Donjon* pour le motif suivant : *"Nous ne prendrons pas cette série parce que c'est évident que vous vous amusez trop en la faisant."* Les éditions Delcourt sont, elles, amusées par le projet et le comprennent.



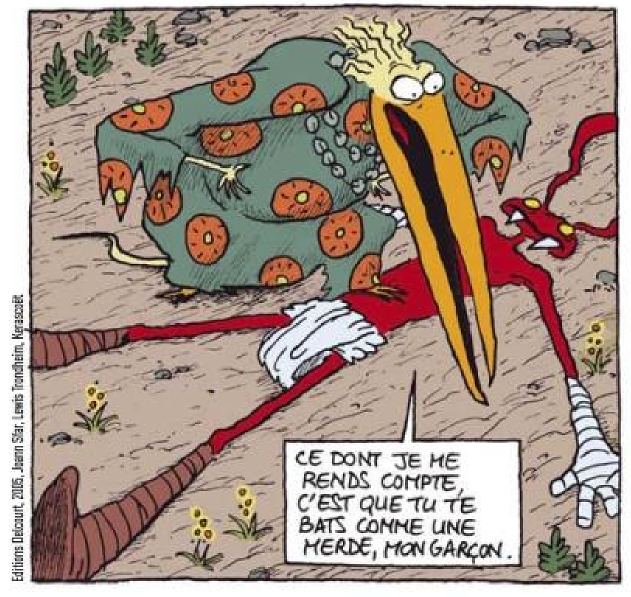
Marvin Rouge par Joann Sfar, dessin provenant d'une correspondance entre l'auteur et l'éditeur Thomas Ragon

Ne pas prendre au sérieux cette série délirante constitue une réaction plutôt légitime tant les deux premiers albums dessinés par le seul Trondheim (*Cœur de canard* et *Le Roi de la bagarre*, 1998), s'amusent aux dépens de la fantasy. Le duo feint d'en respecter les codes pour mieux faire du mauvais esprit. Très gaguesques et loufoques, ces premières aventures sont presque trompeuses sur la marchandise. Emballé par l'humour, le lecteur croit avoir dans les mains une récréation parodique. Erreur : avec leurs allusions et clins d'œil semés comme des petits cailloux, ces deux albums posent les bases d'un univers qui va rapidement s'étendre sans perdre sa cohérence.

Frustré de ne pas dessiner *Donjon*, Sfar propose de prendre en charge graphiquement une deuxième série, *Donjon Crépuscule*, qui racontera le futur des personnages principaux (Herbert et Marvin) et la fin de Terra Amata, cette planète empreinte de fantastique et de magie. Trondheim accepte et suggère de créer aussi une troisième série qui remontera le temps jusqu'à la préhistoire du *Donjon* (*Donjon Potron-minet*).
Pour ces histoires de cape et d'épée à l'atmosphère nocturne, les deux auteurs se tournent vers leur pote d'atelier, Christophe Blain. Dessinateur de *Donjon Potron-minet* entre 1999 et 2006, il se souvient : *"Ça s'est fait très naturellement, sans douleur. Je respectais beaucoup l'histoire mais comme Joann et Lewis préfèrent créer des personnages, mettre en place des gags et jouer sur l'absurdité des situations, ils me laissaient le champ libre pour les scènes d'action. Ils avaient tendance à alimenter leurs scénarios d'histoires sentimentales et sombres qui me correspondaient."* Si tout lui est livré clé en main, Blain s'approprie, graphiquement, certains personnages









Donjon Crépuscule (n° 104) – Le Dojo du lagon

comme la tueuse Alexandra. *"A l'origine, c'était une renarde, j'en ai fait une lézarde habillée comme une Brigitte Bardot années 60."* Une numérotation intrigante orne désormais chaque album, aux alentours des –100 pour les *Potron-minet*, à partir de 1 pour les *Zénith* et à partir de 101 pour les *Crépuscule*. Cette astuce – utiliser l'album comme unité de temps – permet d'établir une chronologie et d'inclure les ellipses. Contrairement à la rumeur, Sfar et Trondheim ne sont pas partis pour trois cents albums, mais le binôme n'arrête pas d'écrire. *"L'échange est très fructueux entre nous,* raconte à l'époque Sfar. *L'un et l'autre, on s'autorise des choses dans* Donjon *que l'on ne ferait pas dans nos livres solo."*

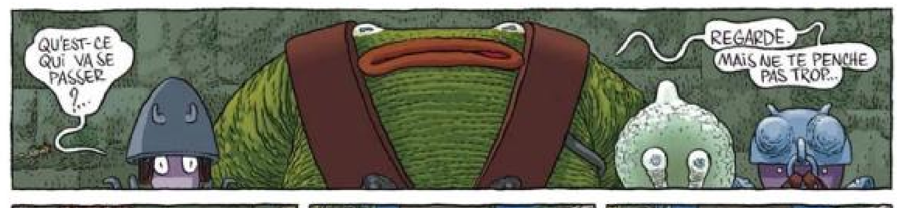
Au début des années 2000, *Donjon* est devenue une hydre à trois têtes… voire plus. Aux trois séries précitées,

"nous ne prendrons pas cette série parce que c'est évident que vous vous amusez trop en la faisant" un éditeur

s'ajoute *Donjon Parade*, suite d'albums comiques dessinés par Manu Larcenet. L'imagination débordante, les deux cerveaux sollicitent d'autres dessinateurs pour des spin-off – des albums centrés sur des personnages secondaires – dans une cinquième gamme, celle des *Donjon Monsters* dont les volumes s'intercalent entre les épisodes des séries régulières.

L'ensemble acquiert alors une dimension qui va bien au-delà d'une série animalière : les intrigues intègrent des traumas enfantins, des déboires amoureux, le deuil… des sentiments très humains. *"Le caractère animalier crée une distance,* précise Sfar, *et en même temps on peut être ému par les personnages de* Donjon. *Raconter une épopée, c'est dire comment on voit la société. Il y a beaucoup de mixité ethnique dans notre univers, on joue avec le racisme des mondes d'heroic fantasy."* Ce souci d'amener de la différence dans un genre très codé se retrouve dans le choix des dessinateurs des *Donjon Monsters*. D'Andreas à Carlos Nine, tous possèdent des traits singuliers et beaucoup viennent de la BD indépendante (JC Menu, Blanquet, Blutch…). Avec maestria et sans compromis, ces albums renouvellent l'heroic fantasy, tel l'âpre *Les Profondeurs* (2004) dessiné par Killoffer. ▶

Donjon
Lewis Trondheim & Joann Sfar









Donjon Monsters (n° 9) – Les Profondeurs

Sfar et Trondheim ont longtemps reçu des lettres d'insultes, entendu des confrères se moquer

Réputé pour ses explosions graphiques non formatées, il a apprécié l'aspect iconoclaste de l'entreprise. *"Faire bosser Blanquet dans un contexte pareil, c'était jeter un petit pavé dans la mare de l'heroic fantasy."* Et il s'est consacré avec plaisir à son *Donjon*. *"Je n'avais à me concentrer que sur le dessin, c'était récréatif. Je recevais au fur et à mesure les pages faites par Lewis. Donc, comme je voulais connaître la suite, ça me poussait à dessiner. Dans ses story-boards, tout était très juste. J'ai rarement pu bouger quelque chose. En tout, j'ai dû ajouter deux gags de mon cru. Comme l'action se passe sous l'eau, j'ai essayé de charger les pages au maximum pour avoir cette impression d'étouffement, de confinement. J'ai voulu faire quelque chose de très purulent, d'organique, d'utérin... il y a beaucoup de vulves !"* Pas d'erreur de casting, Killoffer, auteur du torturé *676 apparitions de Killoffer*, a sans doute dessiné un des *Donjon* les plus noirs avec scènes de viol et meurtres violents. Mais ce sont bien Sfar et Trondheim les responsables. *"Je sers de prétexte à leurs plus bas instincts*, rectifie l'intéressé. *Ce qui les amusait beaucoup, c'est que, dès qu'il y a du sang, il se diffuse partout dans l'eau."*

Blutch souligne aussi à quel point Lewis Trondheim savait exactement où allait la série. *"Quand je l'appelais pour lui poser une question, il ne réfléchissait pas, il avait immédiatement la réponse. Il avait vraiment le truc en tête."* Lui aussi a apprécié l'expérience. *"J'étais lecteur de* Donjon *avant que l'on me propose d'en faire un. Je m'étais régalé des premiers tomes dessinés par Lewis. Ce qui me séduisait dans cette entreprise, c'est que j'y voyais un prolongement du* Donald *de Carl Barks, pour qui Lewis et moi avons un penchant. Quand il m'a proposé, en 2001, de dessiner un* Donjon, *c'était comme si on allait faire un* Picsou. *Je sortais de l'album* Vitesse moderne, *j'étais un peu fatigué et cette collaboration m'a fait prendre des vacances de moi-même. Je me suis amusé tout le long, j'ai fait ça avec cœur et enthousiasme."*

Le rythme de *Donjon Crépuscule* est difficile à tenir pour Joann Sfar, pris par d'innombrables projets parallèles. Il fait alors appel aux Kerascoët, alias Marie Pommepuy et Sébastien Cosset. *"On avait été embauchés par Joann pour travailler sur l'adaptation animée de* Petit Vampire, raconte Sébastien. *On y a travaillé pendant un an, Joann connaissait bien nos dessins, on était assez proches de son style. Travailler sur* Crépuscule *nous est apparu comme une opportunité, un challenge de dessin. On était des petits jeunes à l'époque, avec toutes nos preuves à faire. Psychologiquement, c'était assez compliqué parce qu'on avait l'impression de passer en première division alors qu'on venait à peine de commencer à jouer."*

Les dessinateurs, encouragés par les scénaristes à s'approprier l'univers et à mettre toute leur personnalité dans *Donjon*, n'hésitent pas à y planquer des petites références personnelles. Sébastien Cosset se réjouit d'avoir pu cacher des références dans ses albums : *"Je prenais des plans de* Star Wars *et je les redessinais à la sauce* Donjon *!"* Blutch, quant à lui, a salué un de ses amis : *"Un de mes copains de* Fluide, *Patrick Moerell, est mort pendant que je faisais l'album. Quand je l'ai appris, je l'ai dessiné en servante en train de porter un plateau. Un rôle de figuration, mais c'était mon petit hommage."*

Face à cette série iconoclaste, une partie du lectorat heroic fantasy, habitué à des graphismes inoffensifs, a d'abord sorti les griffes. Sfar et Trondheim ont longtemps reçu des lettres d'insultes, entendu des confrères se moquer. Ça n'a pas empêché le succès de *Donjon*. Cette aventure éditoriale hors norme a même modifié en profondeur le paysage BD français et les codes de la fantasy. Au point que, rançon de la réussite, des séries d'apparence plus mainstream s'en sont inspirées. Copiée mais non égalée, *Donjon* a été bouclée avec un diptyque (*Haut Septentrion* et *La Fin du donjon* sortis en 2014). Mais Sfar et Trondheim sont assez facétieux pour s'amuser à nouveau avec leur univers fétiche, d'autant qu'il reste des histoires à raconter entre les ellipses... ■

Donjon (Delcourt)

LE NOUVEAU FILM DES FRÈRES SAFDIE
(*LENNY AND THE KIDS*)





UN FILM DE
JOSH ET BENNY SAFDIE

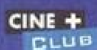
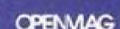
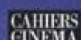
D'APRÈS L'HISTOIRE VRAIE DE
ARIELLE HOLMES

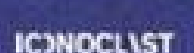
MAD LOVE IN NEW YORK

"UN DES FILMS LES PLUS FORTS QU'ON AIT VUS DEPUIS UN AN."
LES CAHIERS DU CINÉMA

ICONOCLAST "MAD LOVE IN NEW YORK" (HEAVEN KNOWS WHAT) ELARA "MAD LOVE IN NEW YORK CITY" ARIELLE HOLMES
ARIELLE HOLMES CALEB LANDRY JONES BUDDY DURESS NECRO ET ELÉONORE HENDRICKS ARIEL PINK ET PAUL GRIMSTAD
ISAO TOMITA HEADHUNTERZ ET BURZUM SEAN PRICE WILLIAMS AUDREY TURNER ELÉONORE HENDRICKS
PETER FARNSWORTH JR. BENNY SAFDIE ET RONALD BRONSTEIN CHARLES-MARIE ANTHONIOZ MOURAD BELKEDDAR JEAN DUHAMEL ET NICOLAS LHERMITTE
OSCAR BOYSON ET SEBASTIAN BEAR McCLARD JOSH SAFDIE ET RONALD BRONSTEIN JOSH ET BENNY SAFDIE









ACTUELLEMENT AU CINÉMA

www.carlottavod.com

DARK STAR

Strangeways, Here We Come

The Smiths

En septembre 1987, les Smiths sortent *Strangeways, Here We Come*, disque à la genèse infernale. A la même époque, c'est un Morrissey épuisé qui reçoit *Les Inrocks* et leur annonce la mort de son groupe.

par JD Beauvallet photo Stephen Wright



De gauche à droite :
Andy Rourke, Morrissey,
Johnny Marr, Mike Joyce

Strangeways, Here We Come
The Smiths

C'est sans doute le plus gros scoop que ce journal ait jamais recueilli. Cela dit, en France, à l'époque, tout le monde ou presque s'en fichait : le groupe avait été catalogué chochotte anglaise par la presse musicale clairvoyante. Benzema aurait amicalement dit "tarlouzes". Seuls deux concerts, l'un arrivé trop tôt, l'autre au mauvais endroit, auraient pu prouver à ce pays à quel point les Smiths resteraient comme le dernier grand groupe de rock anglais – oui, de rock, pas de pop –, loin devant Oasis par exemple. Nous tenions donc un scoop qui avait fait s'étouffer Christian Fevret, l'un des fondateurs des *Inrocks*, parti à Londres interviewer Morrissey (alias Moz). Un scoop sans réseaux sociaux, ça semble aujourd'hui inutile : ça le fut. Sans cette caisse de résonance, le grand public n'apprit la nouvelle que des jours plus tard.

Et encore : si la passion pour les Smiths restait vivace en Angleterre, le groupe n'était pas encore cet objet absolu de culte, d'adoration, d'influence et de référence qu'il deviendrait au fil des années. La preuve : alors que U2 ou Simple Minds remplissaient des stades, les Smiths n'ont jamais connu cette démesure. La faute à une organisation plus qu'hasardeuse, à des décisions prises souvent à la dernière minute, le couteau sous la gorge et la tête ailleurs. La faute aussi à une règle maintes fois martelée par Morrissey (et partagée dans le groupe… que par lui-même) qui résumait ainsi son plan de carrière sur une radio irlandaise : *"Je ne veux pas que les Smiths deviennent un de ces groupes énormes, intouchables. Ce que je veux, c'est enregistrer des disques et rentrer ensuite à la maison. Je suis assez heureux dans ma petite boîte 'Smiths'… Je ne veux pas aller plus loin que le portillon de mon jardin."* Le groupe anglais ne jouera jamais dans les stades, alors qu'aujourd'hui une reformation les verrait combler plusieurs Wembley. Un adage anglais dit, avec justesse, qu'il n'existe pas de grand groupe sans grand manager. Les Smiths ne rencontrèrent jamais leur manager. Malgré une succession de prétendants, personne ne comprendra la vision et l'alchimie fragile du groupe.

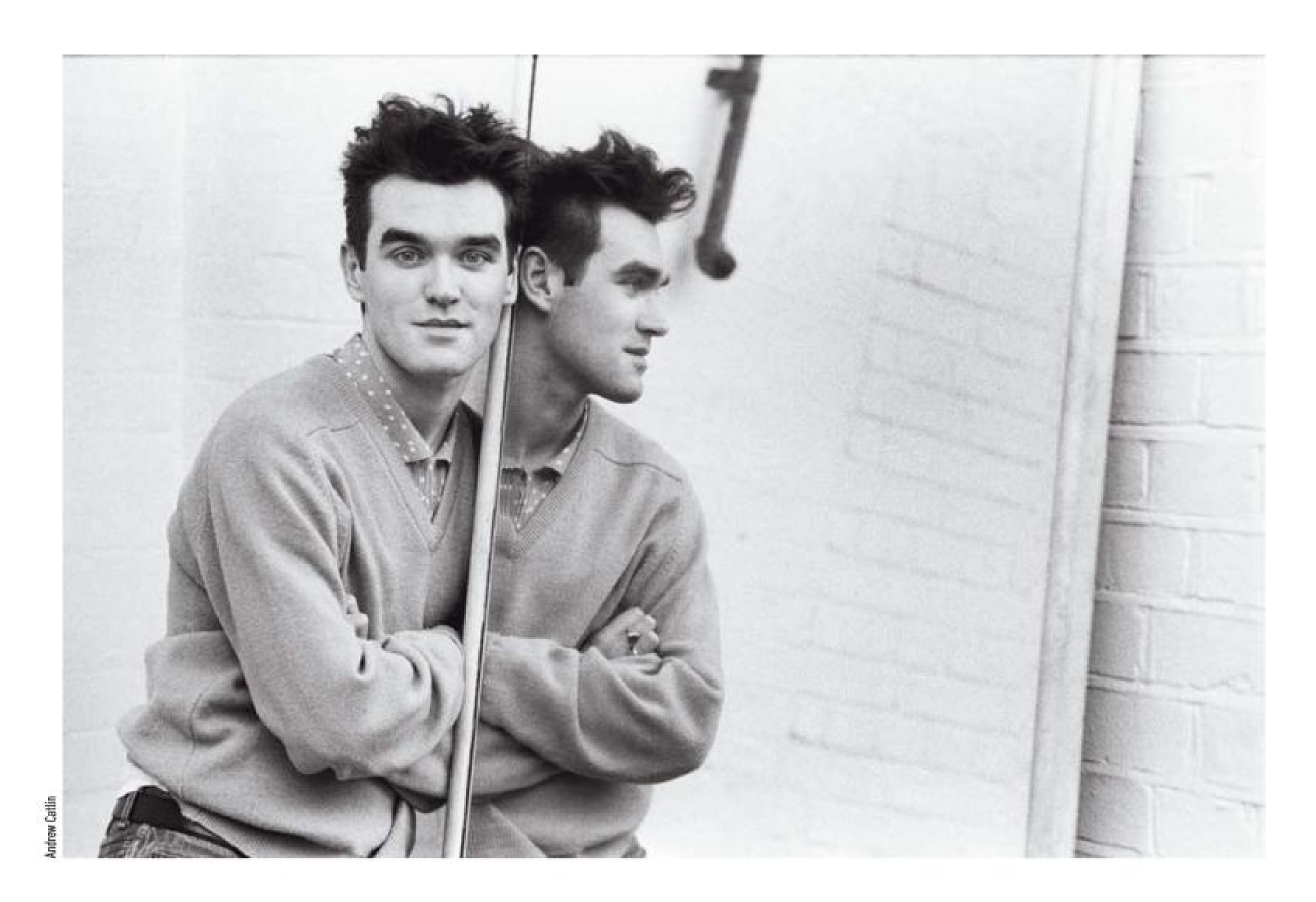
Ce scoop, que nous annonça sans cérémonial Moz, ce 8 septembre 1987, en était la conséquence directe. Il quittait le groupe : les Smiths étaient morts. Lassé, épuisé de s'occuper plus de la promo, du business, des ego, des visuels et de la vie de tous les jours du band, Morrissey cassait spectaculairement ce qu'il avait passé beaucoup de temps à fantasmer, à façonner. Avec du recul, quelques mois de vacances loin des autres, loin de la machine oppressante de l'industrie musicale, les Smiths se seraient sans doute relevés. Mais pour prendre ce genre de décision, il aurait fallu un manager, un conseiller. Et là, les seuls conseils venaient de la frustration, de l'épuisement, de la rancune, de l'exaspération.

Les premiers signes d'un conflit ouvert entre les deux leaders du groupe avaient commencé à filtrer, avant même l'enregistrement de *Strangeways, Here We Come*. Plus Morrissey prône le repli, l'invisibilité, la fin des concerts, plus Johnny Marr veut jouer : avec les Smiths, pour une grosse tournée prévue que Morrissey refuse d'entériner ; avec les autres aussi, dans une succession de collaborations – de Bryan Ferry aux Pretenders, de Keith Richards aux Talking Heads – que le chanteur vivra comme une trahison, au sens romantique du terme. Il n'y aura aucun concert pour accompagner l'album : la tournée précédente, sublime de tension, de violence et de chaos, s'est arrêtée le 7 février 1987 en Italie.

L'enregistrement de *Strangeways, Here We Come* démarre en janvier 1987 aux studios Good Earth, où leur label historique, Rough Trade, détient un petit crédit de temps, après avoir bouclé plus vite que prévu le single *Sheila Take a Bow*… Une première version, presque reggae, de *Girlfriend in a Coma* y est enregistrée, sans conviction : on croirait des Specials mollassons. Quand le groupe entre vraiment en studio, en mars 1987 au Wool Hall de Beckington, ils savent que ça sera leur dernier album pour Rough Trade. Secrètement, Morrissey et Marr ont déjà signé au nom des Smiths, pour la somme aujourd'hui dérisoire de 60 000 livres sterling chacun (environ 75 000 euros), avec la multinationale EMI. Largement documentées – jusqu'à quelques paroles comiques glissées dans des chansons –, les relations entre le groupe et Rough Trade sont devenues catastrophiques. Morrissey est certain que le label se gave sur son dos, que personne ne travaille plus pour ses disques.

Pourtant, les Mancuniens refusent de bâcler le dernier album de leur contrat en cours. Mieux encore : ils décident d'être plus libres, plus ouverts, plus expérimentaux. Pour casser les habitudes, ils composent et arrangent leurs chansons en studio, avec très peu de brouillons. Ils ne laisseront d'ailleurs que quelques chutes sans intérêt. Morrissey est tellement peu habitué à cette nouvelle méthode qu'il panique, manque de paroles et doit partir à Manchester fouiller pendant quatre jours dans ses carnets… et son cerveau. Marr, lui, jubile et avance avec le *White Album* des Beatles comme boussole. Prévu à l'origine aux manettes de l'album, le producteur John Porter fait vite les frais de sa complicité avec Marr : il est évincé par Morrissey, qui impose le jeune et proche Stephen Street.

Miraculeusement, les sessions, dans le défunt studio Wool Hall, se déroulent dans une atmosphère sereine et bon enfant. Débarrassé des pressions externes, le groupe se ressoude. *"Les loups sont restés à la porte du studio"*, commentera alors Morrissey. Qui précisera dans son autobiographie de 2013 : *"Ces sessions d'enregistrement ont été les plus joyeuses et détendues de l'histoire des Smiths. Chaque fin de journée, les bières étaient livrées par palettes, il n'y avait aucune guerre en vue."*


Andrew Catlin

Si bien que fin avril, l'album est prêt à être mixé. On y sent un groupe libéré après de courtes mais intenses années de productions inouïes (73 chansons commercialisées en cinq ans), et bien loin du chaos qui le menace : le chant du cygne, sans doute. Johnny Marr, en opposition au style de guitare "jangly" qui a fait sa réputation, y élargit son spectre, introduisant des boucles expérimentales, des échos "spectoriens", des pianos trafiqués et même une lyre du XVIIIe siècle. Morrissey, impressionné, affirme que le guitariste n'a encore jamais fait preuve d'une telle imagination.

A l'arrivée, malgré l'atmosphère légère des enregistrements, le ton est sombre. Pour une fois, ce n'est pas le seul fait de Morrissey : on se rend compte alors à quel point la mélancolie poignante des Smiths sait se passer de mots, peut résider dans les seuls arpèges de Johnny Marr. Mieux encore, comme dans les plus formidables couples de songwriters de l'histoire du rock – on est ici largement à la hauteur des Jagger-Richards –, Morrissey et Marr entrent pour la dernière fois dans une compétition sans merci pour avoir le dernier mot. Des chansons (comme *Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me*) où chacun tente de tirer la couverture à lui, achèvent ainsi un vertigineux équilibre pour lequel chacun condamne l'autre à l'excellence, au surpassement.

"je ne veux pas que les Smiths deviennent un de ces groupes énormes. Ce que je veux, c'est enregistrer des disques et rentrer à la maison"
Morrissey

Pour maintenir cette tension, les deux hommes se partagent la production avec le pauvre Stephen Street, parfois réduit à arbitrer les minidrames, à glisser sous la porte de la chambre de l'un une cassette des dernières idées de production de l'autre.

Contrairement à ce dont se souvient Morrissey, les loups finissent pourtant par entrer dans la bergerie. Les avocats et comptables rendent visite au groupe alors qu'il est encore en studio. La situation financière est inextricable, les contrats entre les musiciens pour le moins flous. Et dès son retour chez lui, Johnny Marr éprouve à nouveau un malaise : l'impression de perdre son temps dans des tâches administratives fastidieuses et, surtout, d'être pris au piège dans un son qui ne lui correspond plus. Lui, le fan de soul américaine, est devenu malgré lui le héros d'une génération entière d'indie-bands à franges. *"Strangeways, Here We Come"*, s'amuse le titre de l'album, en référence à la prison vétuste de Strangeways, sinistre édifice de Manchester. Pour Johnny Marr, la prison c'est le groupe, sa réputation, l'attente des fans. Pour la première fois, lessivé, malade, abruti par la chimie, il évoque avec Morrissey l'idée, non d'une pause, mais d'une séparation. Il décrit alors les Smiths comme un poids terrible sur ses épaules. Une croix.

C'est également ce qu'il dira, en 1989, à Dave Haslam, qui l'interviewait pour *Les Inrocks* : *"Le problème, c'est qu'une véritable hystérie s'est développée autour des Smiths. L'attention portée au groupe était ridicule. A certains moments, je ne savais plus ce que je faisais là... J'ai été malheureux pendant au moins un an. Si nous avions continué, aucun d'entre nous n'aurait pu tenir. En partant, je n'ai pas fait que sauver ma seule peau... Mais il y a une chose que je veux dire, c'est que nous* ▶

Strangeways, Here We Come
The Smiths

avons pris plaisir à enregistrer Strangeways... *J'étais malheureux avant, malheureux après, mais je n'ai décidé de partir qu'une fois l'album fini."*

Mais il est trop tard : dès l'été 1987, les rumeurs de désaccord à la tête du groupe sont déjà largement relayées par la presse musicale. Tony Wilson, le boss du label Factory, qui avait raté la signature des Smiths parce qu'il ne prenait pas Morrissey au sérieux, n'est pas le dernier à colporter les ragots. Face à ces supputations, Rough Trade est contraint de publier un communiqué officiel en juillet 1987 : *"Les Smiths annoncent que Johnny Marr a quitté le groupe. Cependant, le groupe confirme qu'il cherche un remplaçant. Le concept même de 'The Smiths' demeure intact et le groupe continuera à promouvoir l'album à venir."* L'annonce officielle stipule même qu'une tournée suivra, offre que Morrissey a déjà déclinée. Johnny Marr, qui n'a alors pas parlé à Moz depuis des semaines, est si choqué par cette avalanche d'annonces qu'il appelle en direct le *NME* pour rétablir quelques vérités. Il nie avec force toute idée de brouille avec ses partenaires et parle de son amour pour eux. Mais il confirme son départ au nom de divergences musicales. Tout en saluant le travail effectué par le groupe sur l'album à sortir. *"C'est ce que nous avons fait de meilleur."*

Morrissey mettra des années à trouver les mots qui auraient pu cautériser la plaie qui gangrenait les Smiths. Ainsi, en 1991, il nous dira comprendre la jalousie de son guitariste face au manque de reconnaissance. *"Beaucoup de chroniques de nos disques ne mentionnaient même pas son nom, alors qu'il faisait une grosse partie du travail. En studio, il était l'élément clé des Smiths et pourtant, personne ne parlait de lui. (...) Mais le* NME *a pourri la situation, ils ont exhibé le cercueil alors que le corps n'était pas encore froid. (...) La situation nous a échappé, nous avons été dépassés par les événements. Nous n'avons jamais parlé de son départ, à aucun moment. C'est idiot, vraiment idiot. Ce sont des gens extérieurs au groupe qui nous ont séparés. Mais pour moi, la musique était tellement bonne qu'elle suffisait à garder le groupe soudé. Je croyais qu'elle nous maintiendrait en vie."*

Mais en cette fin d'été 1987, entre déni et dépression, Morrissey vit cet étalage public comme une humiliation. Les rumeurs cavalent en surrégime : en remplacement de Johnny Marr, on annonce Roddy Frame (Aztec Camera), Ivor Perry (des sidérants Easterhouse), voire le fragile vétéran Vini Reilly (de Durutti Column). Des sessions, arrangées à la hâte avec Ivor Perry, ami d'adolescence du chanteur, finissent en catastrophe, sur une engueulade entre le guitariste et le producteur Stephen Street qui précipite le départ en furie de Morrissey. Il ne reviendra pas : quelques jours plus tard, le 8 septembre, il nous annoncera donc la fin du groupe,

"si nous avions continué, aucun d'entre nous n'aurait pu tenir. En partant, je n'ai pas fait que sauver ma seule peau..."
Johnny Marr



dans le coma depuis plus d'un mois. Juste avant, Stephen Street – sans crier gare – s'était timidement proposé comme guitariste remplaçant, en envoyant une cassette de riffs et mélodies à Morrissey. C'était déjà trop tard pour les Smiths, mais ces bouts de chansons nourriront, quelques mois plus tard, son premier album solo : *Viva Hate*, sorti en mars 1988. C'est le label EMI qui, faute de Smiths, accompagnera le début de la carrière solo de Morrissey.

Même si le groupe est déjà mort et enterré, *Strangeways, Here We Come* est finalement commercialisé le 28 septembre. Dans *Les Inrocks*, le scoop publié, il faut désormais chroniquer ce disque. Je m'y colle, effondré par la mort de cette formation qui m'a accompagné depuis son premier single et qui m'a même poussé, en 1983, à quitter la France pour la rejoindre à Manchester, où je la vois alors régulièrement dans de petites salles. Je commence par ces mots : *"Ce soir, je suis malade."* Non, en fait, je commence par achever seul une bouteille de vodka pour tenter de débloquer les mots qui, chacun leur tour, font mal. Pour la première fois dans le journal, et pour l'une des rares, j'utilise le "je" : ce tourbillon m'a secoué de trop près. Je raconte Liverpool, Manchester, les concerts fondateurs, formateurs, l'impression d'enfin appartenir à une communauté... *"It's too close to home and it's too near the bone"* ("C'est trop proche de moi et trop près de l'os"), comme chantaient les Smiths dans *That Joke Isn't Funny Anymore*.

La chronique finit ainsi : *"D'un côté, les compositions fluides, parfois tordues jusqu'au dérapage en sucette psychédélique, du guitariste surdoué que reste Johnny Marr. De l'autre, l'ironie et l'ambiguïté d'un Morrissey plus que jamais empêcheur de tourner en rond* ('I come to wish you an unhappy birthday...'). *Trop de pressions, trop de passion auront fini par rompre cette symbiose totale. Pourtant, à aucun moment cet album ne semble souffrir de la moindre tension interne, avec des sommets tels que* I Won't Share You *ou* Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me. *Il restera même sans doute comme leur album le plus abouti, le plus touchant, le plus...* 'So, drink, drink, drink and be ill tonite.' *Ce soir je suis malade : the Queen is dead."*

Ironie du sort, *Strangeways, Here We Come* reste aujourd'hui l'album des Smiths préféré de Johnny Marr et de Morrissey. Dès sa sortie, son succès est énorme : seul *Bad* de Michael Jackson prive l'album de la première place des charts anglais, alors que le groupe pénètre pour la première fois dans le top 60 américain. Interviewé pour une télévision anglaise, le journaliste Nick Kent prédit alors : *"Dans dix ans, on parlera des Smiths comme on parle aujourd'hui des Beatles."* Ça reste d'actualité, trente ans plus tard. ■

Strangeways, Here We Come (Rough Trade)



Thomas Bismuth Mediafotome

Pedro Winter

Parrain de l'édition du Villa Schweppes BPM 2016, concours national pour dénicher les talents electro de demain, il est le fondateur d'Ed Banger Records, label de Breakbot, Justice ou encore Boston Bun. Il évoque son métier, ce rôle de parrain, et la scène parisienne dans laquelle il n'a jamais cessé d'évoluer.

Pourquoi avoir accepté ce rôle de parrain pour le Villa Schweppes BPM 2016 ?
Quand j'ai ma casquette de DJ, je me dois de fouiller et de trouver les morceaux qui feront danser la foule. Le DJ a ce rôle d'éclaireur. J'aime cette notion, mais je suis encore plus heureux quand je peux transmettre ma passion. Il y a dans cette démarche quelque chose de similaire, mon expérience peut être utile que si je la partage.

La première date du concours se déroule à Paris : y a-t-il d'après vous une ou des particularités de la scène parisienne ?
Je ne pense pas. Il se passe beaucoup de choses ici, mais plutôt d'un point de vue décisionnel que créatif. La preuve, beaucoup d'artistes parisiens s'exilent en province ou à l'étranger pour travailler. Le pseudo-conflit des scènes locales ne m'a jamais intéressé. Il se passe des choses mortelles à Caen, à Reims, à Lyon...

Qui décririez-vous comme les "pères fondateurs" de la scène parisienne ?
Pansoul, l'album de Motorbass sorti en 1996 est pour moi la base. Zdar et De Crécy sont de bons exemples. Il y a une culture DJ incroyable. On trouve une liberté totale dans la création de ce disque où se croisent hip-hop et techno de Detroit. Et puis Laurent Garnier, évidemment, pour ses soirées *Wake up* au Rex. Les plus jeunes y verront deux scènes opposées, alors qu'au final ces trois artistes se sont battus pour la même chose.

Et quelles en sont actuellement les figures montantes ?
J'aime les parcours atypiques de Clara 3000, Jacques ou Eliott Litrowski.

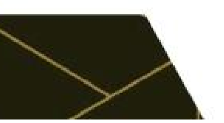
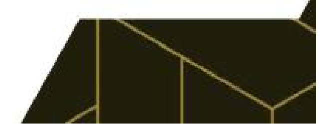
Le roaster d'Ed Banger Records est-il majoritairement parisien ?
Ce n'est pas un choix mais c'est effectivement plus pratique. On pourrait être encore plus ouvert, mais je ne force pas les choses. C'est de façon naturelle que nous avons d'ailleurs invité Fulgeance, artiste de Caen, sur le label : on sort son nouveau maxi mi-février.

Quels sont d'après vous les soirées ou les collectifs qui font la meilleure programmation dans la capitale ?
Je sors moins mais j'observe la dynamique de la scène parisienne. J'aime la vision poétique et moderne du clubbing de l'équipe de We Love Art. J'ai été à ma première *Concrete* très récemment et c'est un fait, ils sont pros et passionnés, ça fait du bien.

Le club parisien où l'on est sûr de ne pas se tromper ?
Tous les clubs méritent d'être visités, chacun a son truc et c'est ça notre force. Moi j'aimais le Rex de Loïk Dury le lundi et je suais comme un fou aux soirées house du vendredi. Le Palace du vendredi avec David Morales me parlait plus que celui du samedi et ses VIP. Le Social Club a aussi eu son temps de magie.

Une ville qui pourrait concurrencer Paris du point de vue de la scène électronique ?
Amsterdam. Les Hollandais en ce moment défoncent ! Dollkraut, Fatima Yamaha et Dexter sont bouillants. Paris a détrôné Londres à la fin des 90's mais la capitale anglaise reste pour moi le symbole ultime de ce qu'une ville peut offrir de mieux en terme de musique électronique au sens large et de variété culturelle.

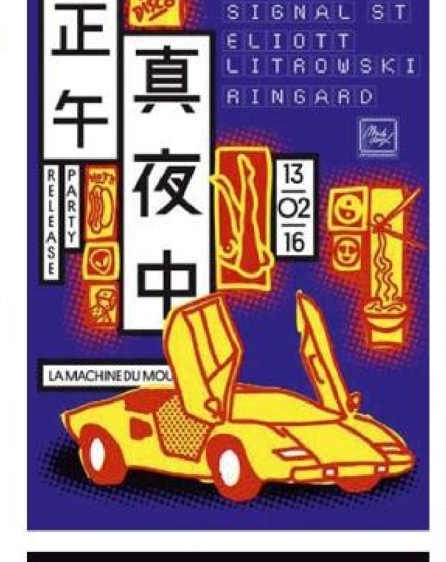
Le ou les morceaux à ne pas oublier de passer quand on mixe à Paris ?
Le Boston Bun featuring Mayer Hawthorne, *Paris Groove*, sorti sur Ed Banger Records en 2015. On avait envie de faire une sorte d'hymne club à Paris.

une nuit à...
Paris

un projet
le Dada Temple

Début février, un nouveau lieu a ouvert au cœur de la Machine du Moulin Rouge. Nouveau projet au sein de la Chaufferie, le Dada Temple se promet d'inviter au moins quatre fois par mois des artistes exigeants de la scène electro. A la tête de la programmation, Theo Muller du collectif Midi Deux, qui a imaginé un mois de février déjà enchanteur. On assiste ainsi à un retour des soirées *Problèmes d'amour* ou à la présence derrière les platines de Claude. A suivre de très près.



un gang Tealer



En 2012, la marque de vêtements Tealer décide de monter son propre label, Tealer Records, et sort son premier artiste, Un*Deux. Aujourd'hui écurie de Vanderkush ou encore d'Epic Empire, Tealer officie aussi au Showcase pour les *Tealer Kush Party*, et part sur les routes de France prêcher la bonne parole. Cet été, le gang sortira la première mixtape de Vanderkush et fera son grand retour au Showcase pour des soirées qui s'annoncent déjà brûlantes.

un label
Apollonia

Si Apollonia est le trio de DJ français le plus exportable, le groupe formé par Dan Ghenacia, Dyed Soundorom et Shonky est aussi un label fondé en 2012. Aujourd'hui, avec près d'une vingtaine de sorties à son actif, Apollonia se fait autant un plaisir de ressortir des titres du DJ culte Kerri Chandler que de nouveaux artistes, ou les propres sorties du groupe.


Kevin Lake


Maxime Chermat

une soirée
le 12 février au Faust

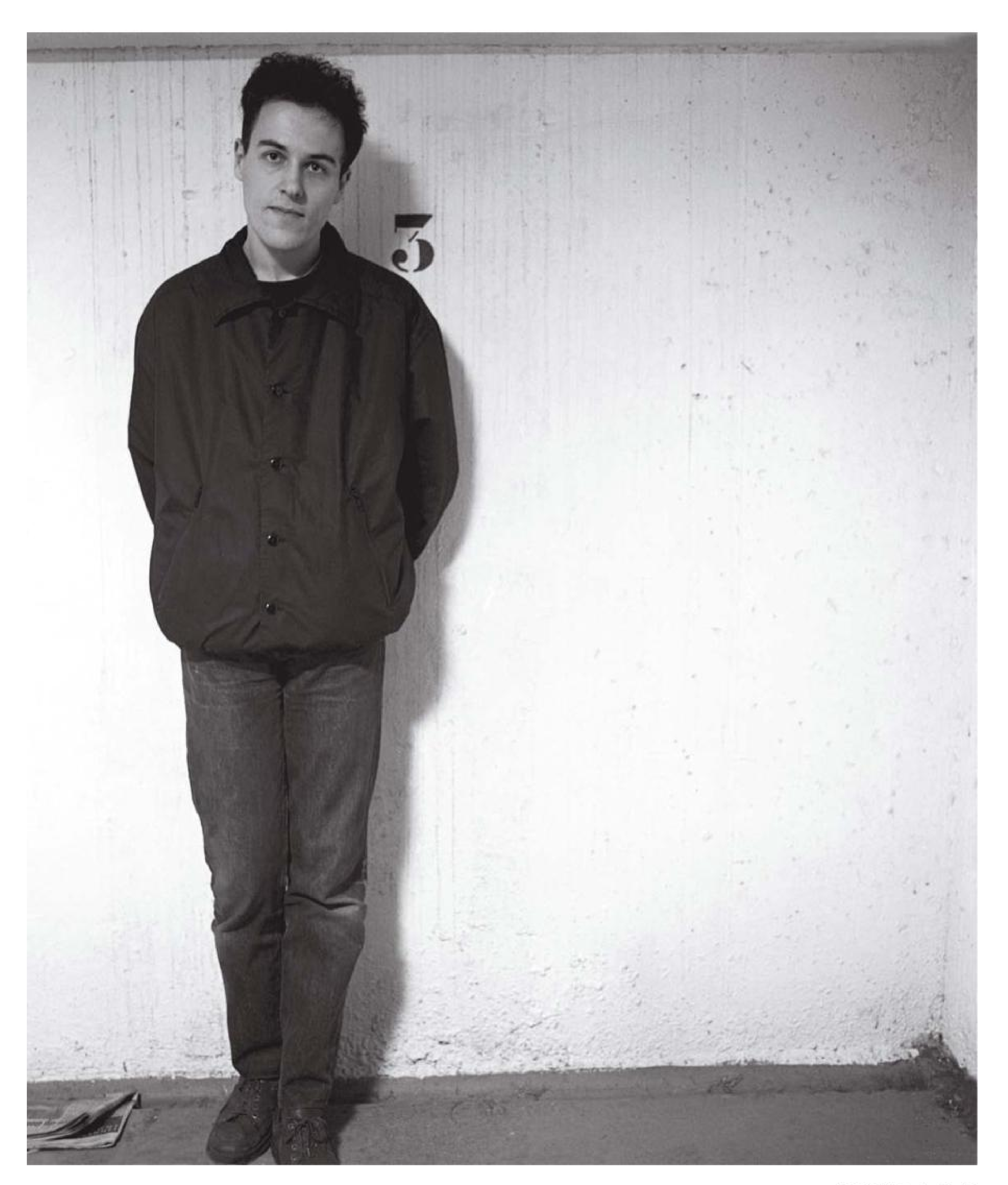
Pour sa sixième année d'existence, le BPM Contest s'associe à la Villa Schweppes et part sur les routes pour découvrir la scène électronique française de demain. Le concours passera ainsi par Rennes, Nantes, Marseille, Lyon, Strasbourg et Lille, avant une grande finale à Paris. Les festivités débuteront le 12 février au Favst en compagnie de dOP, Un*Deux, MA/JI et KUB, lauréat de l'édition 2015 du concours. La billetterie est disponible sur Digitick et le site de la Villa Schweppes.

La Fossette
Dominique A

Fait de bric, de broc, de cœur brisé, de silence, de fragilité, de poésie et de radicalisme, le premier album de Dominique A est devenu culte. Et a amorcé, en 1992, une certaine émancipation de la chanson française.

par Thomas Burgel photo Renaud Monfourny




3

Début des années 1990. La France des mélomanes avisés, appelons-les comme ça, doit choisir son camp. *"Une époque où on ne jurait que par la pop anglaise ou par le grunge"*, se souvient Bernard Lenoir, immense passeur radiophonique français. Il y avait bien Murat, Noir Désir, Daho, Bashung, quelques rares illuminations, quelques discrets illuminés, comme Katerine qui émergeait à peine ; il demeurait bien quelques souvenirs éclatants des brillances inventives des années 1980, Elli et Jacno, Taxi Girl, Marquis De Sade, les Rita Mitsouko pour ne citer qu'eux. Mais musicalement, et hormis bien sûr l'exception électronique, l'Hexagone est alors un quasi-désert. Ceux qui cherchent la nouveauté doivent le plus souvent la dénicher au-delà des océans, et la musique chantée en français semble à jamais étouffée par l'ombre écrasante des Grands Anciens ou, à l'inverse, noyée dans les torrents tièdes de la variétoche produite à l'hectolitre pour les masses inertes.

A la même époque, à Nantes, une première relation amoureuse se termine et un cœur se brise. Ne jamais sous-estimer les effets potentiels d'une rupture sur les destins, individuels comme collectifs : personne ne peut encore le deviner, mais les conséquences de celle-ci seront immenses. Ce cœur est celui d'un jeune homme, Dominique Ané. Alors *"dans un entre-deux, mi-étudiant, mi-objecteur de conscience"*, il travaille un peu à la radio, s'essaie sans grand succès à la musique avec quelques amis, traîne un peu avec ses camarades des beaux-arts, traîne aussi pas mal dans les cafés. Il traîne surtout beaucoup dans sa chambre, chez ses parents : dans cette pièce aux murs encore teintés par l'incurable tristesse d'un premier échec amoureux, le garçon s'entête, en solitaire et avec les maigres moyens du bord, à enregistrer ses morceaux. Sans véritable but, sans ambition solide sinon celle de dompter le chaos sentimental.

"C'était mon premier amour, ça s'est mal fini et ça a été pour moi une porte de sortie, un solde de tout compte, explique monsieur A vingt-cinq ans plus tard. *Je me raccrochais à mon 4-pistes, à cette idée de faire de la musique en amateur. Je n'avais aucune perspective, je n'avais envie de rien, si ce n'est de faire un disque quand ce serait possible, de produire un objet. On était au début des disques laser, il y avait un côté* très Star Wars, *mais je voulais produire un 33t avant que ça ne disparaisse, avant que les presses ne soient perdues. Au moment où j'ai vraiment commencé à enregistrer sur ce 4-pistes, il ne se faisait pas grand-chose en France et en français : j'avais l'impression qu'une certaine messe était dite et qu'il y avait des choses à faire. Il y avait un creux par rapport à la langue, le français était un peu ringardisé."* Ténues, minimales, faméliques, approximatives, tremblantes, flottantes, incertaines quant à leur genre, d'une grâce chancelante mais d'une poésie saisissante, ces chansons sont les premières d'un garçon que l'on connaîtra désormais sous le nom de Dominique A, compilées en 1991 dans un premier vinyle autoproduit et autoédité à 150 exemplaires, sous le titre *Un disque sourd*.

"Le déclic a été un synthé que j'ai trouvé dans une brocante et avec lequel j'ai fait tout l'album : un Yamaha PSS-580. *Il y a une espèce de mélancolie dans ce synthé. Il suffit de caler deux, trois accords, et dès que je mets mes mains sur ce clavier, je sens un truc. Ce n'était pas de la haute couture, ma façon de faire était assez grossière, j'avais une programmation, je la faisais tourner, j'improvisais dessus. Je me revois dans cette pièce, avec un gros carnet sur lequel j'écrivais les paroles dans lesquelles je piochais quand je trouvais les accords ou la mélodie qui me plaisait. Il n'y avait pas de méthode. J'avais un micro de merde avec lequel je faisais tout. Mes programmations, je ne les enregistrais même pas sur la console, avec un jack : je tenais le micro au-dessus du synthé, à la main parce que je n'avais même pas de pied et j'enregistrais ça en direct, jusqu'à ce qu'elles soient finies. C'était de la bricole totale."*

Le jeune Ané fait tourner *Un disque sourd*. Et s'il se dit sourd, l'album n'est pas pour autant muet : il parle immédiatement à ceux qui l'écoutent. Notamment à Vincent Chauvier, qui vit également à Nantes et fomente, lui aussi, un nouvel avenir à la musique française en montant son label, Lithium, futur refuge d'artistes importants comme Diabologum, Mendelson, Bertrand Betsch, Françoiz Breut (qui deviendra la compagne de Dominique A) ou Perio.

C'est justement Eric Deleporte, bientôt membre de Perio, qui le premier fait écouter *Un disque sourd* au patron de label débutant. Chauvier se souvient encore clairement de la première fois qu'il a entendu ces morceaux inhabituels. *"Quelque chose qui s'impose comme une évidence,* explique-t-il, *avec à la fois une force et une fragilité que je trouvais indiscutables, un talent de parolier, de chanteur, une alchimie qu'il avait réussi à enregistrer seul, dans son coin. Il y avait dans ces morceaux une forme de grâce."*

Cette évidence se traduira par un contrat, puis un véritable album : ainsi naît *La Fossette*, publié début 1992 sur Lithium, composé en grande partie de titres d'*Un disque sourd* et d'autres chansons enregistrées à la même époque, avec la même éthique, la même esthétique : fragile au cœur et punk dans l'âme,

"si j'avais mis un peu d'eau dans mon vin, ça n'aurait pas été la même histoire"
Dominique A

ce *do it yourself* devait être absolu, et la radicalité de la démarche ne pouvait souffrir d'aucune inflexion. *"Il fallait que ce soit brut,* précise Dominique A. *On est allé en studio pour remixer les bandes, mais c'était juste pour enlever du souffle, j'interdisais à l'ingénieur du son de toucher à quoi que ce soit, de tourner le moindre bouton, d'ajouter le moindre effet. Je voulais conserver intacte l'impression de sécheresse. Je voulais que ça reste en l'état, je voulais éviter tout falbala. Je ne sais pas pourquoi j'avais cette radicalité, mais c'est ce qui fait l'unité de l'album et c'est ce qui fait que ça se démarquait. Si j'avais mis un peu d'eau dans mon vin, ça n'aurait pas été la même histoire."*

L'histoire d'*Un disque sourd* ne s'est pas arrêtée aux frontières de la Loire-Atlantique. S'il était loin d'envisager la brillante carrière qui s'ouvrait à lui, Dominique A avait tout de même pris soin d'envoyer son disque (brut) à quelques rédactions, à quelques oreilles attentives, à quelques critiques potentiellement bienveillants. Le protoalbum était ainsi notamment passé par la rédaction du magazine que vous tenez entre vos mains – située à l'époque rue d'Alésia – et s'est retrouvé aussi entre les mains d'Arnaud Viviant, alors journaliste à *Libération* – avant de rejoindre *Les Inrocks* quelque temps plus tard. Et quand *La Fossette* est enfin publié, début 1992, la curiosité prudente et l'amour discret qui avaient entouré *Un disque sourd* se transforment en enthousiasme public et bruyant : ovni sonique et esthétique autant qu'anomalie commerciale, le premier album de Dominique A est à l'évidence une œuvre suffisamment forte pour chambouler durablement choses, systèmes et avis établis.

Viviant publie ainsi un long papier dans *Libération*, intitulé *"Dominique A., cas"*. *"Depuis quelques mois, c'était un petit secret mal partagé entre nous et nous"*, écrit-il, décrivant également, justement et joliment, une *"apologie du peu"*. Bernard Lenoir, jusqu'alors supporter... discret de la francophonie musicale, se laisse également happer par les charmes amers de ce disque fou : vingt-quatre heures à peine après l'envoi de l'album, il consacre avec Viviant une émission exceptionnelle d'une heure et demie à *La Fossette*. *"Arnaud, qui faisait à l'époque une chronique hebdomadaire chez moi, m'avait parlé de Dominique en me disant que je ferais bien d'y jeter une oreille,* se souvient celui qui a illuminé quelques centaines de nos soirées. *J'ai d'abord été déstabilisé par ce que j'entendais, par le côté minimaliste et artisanal du truc, la voix perchée, souvent approximative. Mais je trouvais le mec gonflé, et j'ai surtout été sidéré par les textes, par leur profondeur. Puis Arnaud a fait ce long papier dans* Libé, *qui a fini de me convaincre. Je me suis dit qu'on devait y aller, qu'on ne pouvait pas passer à côté d'un truc aussi incongru. La réaction a été étonnante, ça a mordu à l'hameçon assez vite. A l'époque, on en était encore au Minitel, le feed-back venait de là, et parmi mes auditeurs qui pouvaient avoir des avis très tranchés, il n'y a pas eu de réaction négative : les gens se demandaient plutôt ce qu'était cet ovni. J'ai ensuite commencé à matraquer* Le Courage des oiseaux, *l'un des morceaux du disque : je devais diffuser le morceau deux fois par semaine, ce qui est beaucoup."*

"il a fait le lien entre le monde anglo-saxon et la chanson française : une alchimie qu'on ne voyait pas beaucoup à l'époque"

Vincent Chauvier, fondateur du label Lithium

Elle était sans doute alors impensable, mais la suite est désormais connue. *La Fossette* se vend à plus de 20 000 exemplaires. *"Un bon score pour l'époque et pour un album qui avait ces caractéristiques, qui n'était pas un album 'populaire', ou du moins qui ne se pensait pas comme tel"*, se souvient Vincent Chauvier. *"Il y a eu un avant, et un après* La Fossette*"*, explique quant à lui Bernard Lenoir. Chauvier abonde : *"Dominique a conjugué le français, qui n'est pas une langue facile à manier, avec une proposition musicale un peu différente et nouvelle. Il a fait le lien entre le monde anglo-saxon et la chanson française : c'est une alchimie qu'on ne voyait pas beaucoup à l'époque."*

Ainsi, derrière ses silences, dans les creux de sa fragilité, entre les lignes de sa poésie acide et dans la bravoure évidente de sa démarche, *La Fossette* cachait pour la musique française une forme de délivrance en devenir. Les complexes pouvaient s'effondrer, la manière d'écrire des chansons, d'enregistrer, de publier des disques pouvait changer et, de Miossec à Vincent Delerm, de Bastien Lallemant à Florent Marchet, de François And The Atlas Mountains à Bertrand Belin, des dizaines de belles âmes pouvaient, à leur tour, trouver le courage des oiseaux et libérer leurs plumes. *"On se rend compte, au fur et à mesure, qu'on a fait ce qu'on a toujours rêvé de faire : un disque culte. Avec le temps, j'ai dû me rendre à l'évidence. Qu'espérer de mieux ?"*, conclut Dominique A, sans fausse modestie. ■

La Fossette (Cinq 7/Wagram)





Vincent Gauthier
et Marie Rivière


Les Films du Losange

Le Rayon vert
Eric Rohmer

Le vieux lion innove encore au milieu des années 1980 et retrouve la légèreté de moyens et de ton de la Nouvelle Vague. Entouré d'une équipe de femmes, il fait reverdir sa langue classique et bouscule l'industrie en choisissant de diffuser son film en avant-première à la télévision. **par Jean-Baptiste Morain**

Début septembre 1986. Le nouveau film d'Eric Rohmer est diffusé sur la chaîne cryptée Canal+. Trois jours plus tard, il sort en salle. C'est la première fois qu'un film de cinéma passe à la télévision avant de sortir en salle. Pourquoi ? C'est l'un des nombreux mystères d'un des films les plus singuliers du monde : *Le Rayon vert*.

Tout commence deux ans plus tôt. Eric Rohmer (de son vrai nom Maurice Schérer), 64 ans, vient de réaliser *Les Nuits de la pleine lune* (avec Pascale Ogier et Fabrice Luchini) qui a été un succès. Depuis plus de vingt ans, Rohmer tourne des films à budget modeste au sein de la société de production qu'il a cofondée avec son ami Barbet Schroeder, Les Films du Losange, et à laquelle s'est jointe depuis Margaret Menegoz. Cette économie de moyens lui permet de réaliser des films personnels qui rapportent de l'argent.

Mais Rohmer a envie de changement. Jusqu'ici, les dialogues de ses films sont très écrits, peaufinés, dans une langue très classique et polie. Certains le lui reprochent, trouvent que ses personnages sont des ratiocineurs impénitents. Lui trouve que dans la vie, les gens parlent beaucoup, monologuent souvent. Mais il en a lui-même assez, il a l'impression de ronronner, il a besoin d'air. ▶

"à nous qui n'étions pas ses enfants, il a appris la vie, mine de rien"

Marie Rivière, son actrice

Il se trouve aussi qu'une bande de jeunes acteurs l'entoure depuis près de dix ans. Ils passent souvent le voir dans son bureau de la rue Pierre-Ier-de-Serbie, dans le VIIIe arrondissement. Alors que lui travaille, ces jeunes comédiens lisent des textes, dansent, rient, chantent, lui racontent des anecdotes. Il les fait aussi jouer dans ses films. Ces enfants un peu perdus s'appellent Fabrice Luchini, Rosette, Pascal Greggory, Pascale Ogier et Marie Rivière.

Issue d'une famille d'ouvriers parisiens, Marie Rivière a débuté chez Rohmer dans *Perceval le Gallois* (1978). Elle a pratiqué l'improvisation dans un cours de théâtre. *"Souvent,* raconte-t-elle, *quand Eric revenait chez lui le soir, il descendait du bus quelques arrêts avant le sien et montait me voir dans ma chambre de bonne du boulevard Saint-Germain* (il habitait près du Panthéon – ndlr) *pour discuter, et me faire parler, je crois. Je me plaignais de ma solitude. Il était un maître pour nous, sans jamais faire le professeur. Il avait aussi deux fils mais n'en parlait quasiment jamais. Sauf une fois où il nous a dit qu'il aimait la mode des cheveux longs pour les garçons. A nous qui n'étions pas ses enfants, il a appris la vie, mine de rien."*

C'est ainsi que va naître peu à peu le projet du *Rayon vert* et le personnage de Delphine qu'interprétera Marie Rivière. Sur un canevas très mince, s'improviseront les aventures estivales d'une jeune femme seule : c'est l'été, et la copine avec laquelle elle devait passer ses vacances la laisse tomber. Comment rebondir ? Où aller ? Elle va se rendre de cités balnéaires en stations de montagne sans jamais parvenir à se poser, toujours un peu déprimée, sans doute par sa solitude. Elle dit avoir un copain mais on ne le voit jamais et on dirait qu'elle non plus... C'est que Delphine cherche le grand amour. Sans rien d'écrit (sauf un plan de tournage), tous les dialogues seront improvisés par les comédiens au fur et à mesure. La seule chose évidente, c'est que le rayon vert – à la fois titre d'un roman d'aventure de Jules Verne et phénomène optique naturel (les rayons de couleur verte sont les derniers qui apparaissent à l'horizon quand le soleil se couche) – apparaîtra à un moment dans le film, avec la légende qui lui est attachée : quiconque le voit connaît immédiatement les sentiments de celui qu'il aime...

Pour se mettre au diapason de son film et par mesure d'économie, Eric Rohmer réduit au minimum l'équipe technique et décide de la composer uniquement de femmes. C'est ainsi qu'il entraîne avec lui quelques débutantes : au son (au magnéto et à la perche), Claudine Nougaret (la future productrice et épouse de Raymond Depardon) qui sort de l'école Louis-Lumière ; à l'image (cadreuse et chef op), Sophie Maintigneux ; au poste d'assistante-productrice-régisseuse, Françoise Etchegaray qu'il connaît depuis le début des années 1970 et qui a travaillé avec Jean Eustache et Jean-Luc Godard. Elle va très vite devenir l'assistante indispensable de Rohmer et ce, jusqu'à son dernier film *Les Amours d'Astrée et de Céladon*.

Rohmer a décidé de mettre en branle la maison de production qu'il a créée sur les conseils de Barbet Schroeder, indépendante des Films du Losange : La Compagnie Eric Rohmer, qui jusqu'à présent n'était qu'une coquille vide. Rohmer ne veut pas engager le Losange dans ce film-là qui est fragile économiquement et dont il ne sait, à la vérité, pas encore ce qu'il va en faire. Quel sera vraiment son statut ? Tourné en 16 mm, restera-t-il un "film de vacances" ; sera-ce un vrai film qu'il qualifie *"d'esquisse"* mais qui sortirait en l'état ? ; ou bien le brouillon d'un film au budget plus important qu'il financerait avec le Losange et en 35 mm ? Ce qui est sûr, c'est que tout le monde sera payé au minimum syndical – ce que les jeunes femmes se verront reprocher par la suite par une partie de la profession... Les contrats sont parfois rédigés sur un coin de table, en attendant que de vrais statuts soient déposés.

S'il ne sait pas encore trop à quoi aboutira ce tournage, il semble évident que Rohmer veut renouer avec l'esprit des débuts de la Nouvelle Vague dont il a été l'un des plus volontaires représentants. De dix ans plus âgé que Godard, Truffaut, Rivette ou Chabrol, il a toujours été, du temps des *Cahiers du cinéma* – dont il fut l'un des rédacteurs et même l'un des rédacteurs en chef, dans les années 1960 après la mort du patron, André Bazin –, le grand frère de la bande, celui qui initiait des films sans avoir le premier sou pour les financer. Critique puissant et intellectuellement structuré (il a failli faire Normale sup), il fut de ceux qui clamèrent au public le génie d'Hitchcock, la suprématie de Renoir, de Hawks. La politique des auteurs, le cinéaste comme artiste et seul auteur du film, c'est lui aussi. Il fut de ceux qui bouleversèrent les règles très établies de l'industrie du cinéma français, en devenant réalisateur sans passer par la case de l'assistanat. Faire des films avec trois francs six sous (il a d'ailleurs la réputation d'être économe... voire radin), il connaît.

Le Rayon vert sera réalisé dans des conditions très rudimentaires, dans l'ordre chronologique de l'histoire. Françoise Etchegaray devient la femme à tout faire de l'équipe (elle ira même pêcher le maquereau pour nourrir l'équipe...), se fait prêter des appartements ou des maisons, notamment à Biarritz, puisqu'elle est originaire de la région. Rohmer paie tout (ou ne paie pas) en espèces qu'il sort de l'un de ses nombreux sacs en plastique. Bien que fauché, le tournage voyage. Après les séquences en région parisienne, l'équipe ira à Cherbourg (dans la famille de Rosette qui joue également dans le film, avec certains membres de sa famille), à La Plagne dans les Alpes (où Marie Rivière a des amis, gérants d'une boutique de location de matériel de sport, qui joueront eux aussi), ▶

sur la plage, il a un look improbable : casquette avec protège-nuque de safari, clap glissé dans son maillot de bain

et à Biarritz, donc, pour un séjour qui constituera presque à lui seul la seconde moitié du film. Tout le monde sera logé gratuitement non loin de là, à Cambo-les-Bains, célèbre pour la maison qu'y possédait Edmond Rostand. Sauf Rohmer. Pourquoi ? Parce qu'en réalité, Maurice Schérer, comme chaque année depuis trente ans, passe des vacances dans sa belle-famille au Pays basque. Encore aujourd'hui, Françoise Etchegaray reste persuadée, avec beaucoup d'humour, que la famille de Rohmer ignorait qu'il était en train de tourner un film... D'autant plus que le plan de tournage était assez léger. Mais que disait-il le matin en quittant la maison ?

Le tournage commence à Paris au début de l'été 1984. Rohmer a pris soin d'entourer Marie Rivière de gens qu'elle connaît bien, parmi lesquels Lisa Heredia et Rosette. Cewrtains des amis de Marie feront des apparitions (notamment le dragueur de Saint-Sulpice). Mais on la voit aussi chez elle (boulevard Saint-Germain, donc) et dans sa propre famille, chez sa sœur, ainsi que dans le jardin de la maison de Heredia, en banlieue, avec Béatrice Romand. En revanche, afin d'accentuer la solitude de Delphine, Eric Rohmer va mettre un point d'honneur à la maintenir à distance de l'équipe technique, bien que féminine. Une distance plus morale que physique, puisque tout le monde partagera les mêmes lieux de vie. Mais, par exemple, quand les *"filles sortaient ensemble en boîte, je n'avais pas le droit de les suivre et je restais seule dans ma chambre"*, se souvient Marie Rivière, qui se soumettait sans broncher à cette direction d'acteur.

En ce qui concerne les costumes, chacun portera les siens. Le béret vert que Marie Rivière porte à la fin, et dont on lui parle encore aujourd'hui dans tous les coins du monde quand elle vient présenter le film, elle l'a acheté au dernier moment parce qu'elle avait besoin de se couvrir la tête. Elle se fait un peu sermonner quand Rohmer lui reproche d'être venue tourner la scène de la plage sans maillot de bain... De même, quand Marie vient en avion rejoindre l'équipe au Pays basque, elle a droit à des reproches. Non parce que l'avion coûte spécialement plus cher, mais pour le principe. L'avion, pour Rohmer, c'est du luxe !

Un jour, sur la plage bondée de Biarritz, Rohmer, soudain affolé, glisse discrètement à Françoise Etchegaray : *"Arrêtons tout. Tout le monde nous regarde."* Eclats de rire de toute la bande de jeunes femmes. Ce n'est pas elles que tout le monde regarde... mais Rohmer lui-même et son look improbable : casquette avec protège-nuque de safari, clap glissé dans son maillot de bain, corps recouvert comme à son habitude d'une épaisse couche blanchâtre de crème solaire... Françoise Etchegaray en rit encore : *"La crème solaire devait représenter le plus gros du budget du film."* Eric Rohmer ne se sépare jamais des horaires des marées. Un jour, il les perd, il le vit mal... A vrai dire, il ne fait pas beau à Biarritz cette année-là, et l'équipe doit tourner entre les averses.

Rohmer a prévenu Marie Rivière avant le tournage : *"Je compte sur vous pour pleurer !" "J'étais ravie,* raconte Marie Rivière aujourd'hui, *j'adore pleurer."* Elle va pouvoir s'en donner à cœur joie. Notamment dans l'une des plus belles scènes du film, celle où Delphine se promène seule au hasard dans la campagne normande, s'approche d'une barrière et se met soudain à pleurer. Vingt ans après, pendant une interview, Rohmer en parlait encore avec émotion. Car ces larmes n'avaient pas été prévues. Elles sont nées des circonstances, d'une intuition d'actrice, mais peut-être aussi de sa fragilité psychologique momentanée, conséquence des conditions de travail imposées. Tout d'un coup, le personnage et l'actrice ne font plus qu'un, et c'est sans doute cela qui ravit le cinéaste admirateur de Rossellini et des larmes d'Ingrid Bergman à la fin de *Stromboli*. Marie Rivière est de toute façon géniale dans le film. Pendant plusieurs années, elle refusera de le reconnaître, mais Delphine, c'est elle.

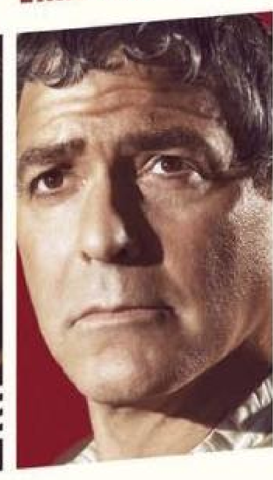
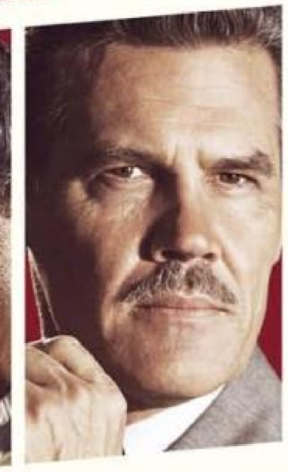
Le tournage terminé, Rohmer monte le film avec sa nouvelle chef monteuse, Lisa Heredia (qui succède à Cécile Decugis, avec qui il collaborait depuis *Ma nuit chez Maud*). Mais il n'a pas réussi à filmer le rayon vert. Dubitatif, il dépose le film dans un placard pendant près d'un an. Puis, selon certains, le montre à son épouse pour avoir son avis. Ce qui constituerait une première pour Rohmer qui a toujours mis un point d'honneur à cloisonner vie privée et vie cinématographique. Le film est estimé digne de sortir en salle. Barbet Schroeder et Margaret Menegoz ne sont guère enthousiastes et invitent même Etchegaray à expliquer au cinéaste que, pour tout le monde, c'est un génie du cinéma et qu'il ne peut pas se permettre de sortir un petit film de vacances.

Mais le Losange finit par accepter de le sortir, à condition que les risques financiers soient limités. Menegoz a alors une idée : faire appel à Canal+. La chaîne accepte de participer au financement du film mais exige de pouvoir le diffuser avant sa sortie. Pour cela, la loi leur impose de transformer *Le Rayon vert* en téléfilm. Chose aussitôt faite. L'un des plus grands films de l'histoire du cinéma français était donc d'abord un téléfilm.

Et puis le film est présenté à la Mostra de Venise et remporte le Lion d'or, la récompense suprême. Grâce à Canal+, il est pratiquement déjà remboursé ; 40 000 spectateurs suffiraient, 400 000 personnes vont voir ce film... qui va officiellement devenir, sur décision de Rohmer, le cinquième de la série *Comédies et proverbes*. Voilà comment un petit *home video* est devenu l'un des plus beaux films de l'un des plus grands cinéastes de l'histoire. ■

merci à Marie Rivière

JOSH BROLIN · GEORGE CLOONEY · ALDEN EHRENREICH · RALPH FIENNES · JONAH HILL · SCARLETT JOHANSSON · FRANCES McDORMAND · TILDA SWINTON · CHANNING TATUM



— ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR JOEL & ETHAN COEN —

AVE CÉSAR !

LUMIÈRE. CAMÉRA. KIDNAPPING.









LE 17 FÉVRIER AU CINÉMA





WORKING TITLE







/Universal.Pictures.fr #AveCesar




Either/Or
Elliott Smith

Exfiltré d'un groupe grunge sans envergure, Elliott Smith publie en 1997 son troisième album solo. Un miracle débuté dans un petit appartement de Portland pour finir sur la scène des oscars à Hollywood. **par Christophe Conte photo Renaud Monfourny**

Il arrive parfois qu'une souris accouche d'une montagne. Avant de s'imposer en douceur comme l'un des songwriters les plus sensibles de la fin du siècle dernier, de crever des cœurs, puis de finir par perforer le sien d'une lame de couteau le 21 octobre 2003, Elliott Smith aura d'abord perdu du temps à compter les derniers abattis du grunge. Au sein des peu délicats Heatmiser, groupe formé avec Neil Gust au Hampshire College de Amherst, Massachusetts, à la fin des années 1980, puis transbahuté à Portland, Oregon, au début de la décennie suivante, Smith a d'abord épousé les causes orageuses voulues par l'air du temps. Trois albums et un ep, publiés entre 1993 et 1996, n'ont jamais laissé beaucoup de place à sa plume fragile parmi les coulées de plomb qui en constituaient l'ordinaire. Pour un amoureux des Beatles, d'Elvis Costello et de Harry Nilsson, naître à la musique durant cette période chargée en testostérone et peu en romantisme pop n'était pas la meilleure des étoiles.

Vaille que vaille, notre homme en aura fait son affaire, et comme il possédait plus volontiers un physique de déménageur que celui d'un danseur de ballet, personne alors n'y trouvait à redire. A part l'intéressé lui-même : *"J'étais en contradiction totale avec la musique que je faisais. Je me forçais à jouer un rôle qui ne me plaisait pas, celui de la rock-star, du mec qui veut qu'on le regarde avec respect. Je trahissais ma nature en usinant du gros rock lourdingue et en chantant des choses dans lesquelles il n'y avait rien de moi."* Pour colmater cette frustration, Smith ouvre dès 1994 un second front, plus personnel, en gravant sur le magnéto qui sert à fabriquer les demos de Heatmiser des chansons diamétralement opposées à celles du quatuor. Des ballades folk dénudées, qui ne comportent souvent pas de titre (*No name #1*, *2*, *3*, *4*...) et qu'il interprète en doublant les voix comme s'il voulait à lui seul épouser l'harmonie des frères Everly, de Lennon et McCartney ou de Simon & Garfunkel. La main est encore tremblante mais les mots sont crus, sans filtre, et sous cette carcasse de taulard tatoué coule déjà une vallée de larmes qui va bientôt irriguer nos propres glandes lacrymales. Les deux premiers albums solo, *Roman Candle* et *Elliott Smith*, ne sont encore que des esquisses des fresques à venir, car Smith n'a pas dit son dernier mot avec Heatmiser, et certaines des chansons qu'il parvient à imposer pour l'ultime album du groupe, *Mic City Sons* (1996), lui ressemblent enfin.



C'est durant cette période incertaine, où sa schizophrénie créatrice bat son plein, que commence à se décanter l'ossature d'*Either/Or*, troisième album solitaire mais un peu plus ouvert à l'extérieur et enrichi de plus d'instruments. Comme il a commencé à tourner en parallèle aux derniers feux scéniques de Heatmiser, Smith voit déjà son nom circuler comme une curiosité du circuit indé US. Il embarque notamment avec Sebadoh en tournée en 1996, et certaines éminences, tels Fugazi ou les Beastie Boys, saluent les performances troublantes de cette armoire à glace bourrue qui expire, comme si elles lui brûlaient la gorge, des chansons surnaturelles de douceur et de force.

Les sessions d'*Either/Or* vont se dérouler en plusieurs lieux de Portland, notamment dans l'appartement de sa fiancée, Joanna Bolme, et dans celui de la chanteuse et amie Mary Lou Lord ; avant de se poursuivre chez le producteur et ingénieur du son Larry Crane, avec lequel Smith construira un studio d'enregistrement, Jackpot!, qui ouvrira en février 1997, le mois de la sortie de l'album. Tous les témoins sont stupéfaits par



la capacité de ce garçon taiseux à boucler en quelques heures des chansons qui ressemblent à des classiques instantanés, comme s'il était touché par une sorte de grâce divine. Il joue aussi de quasiment tous les instruments, comme s'il ne voulait plus désormais laisser à autrui le soin de bâtir à sa place les fragiles architectures qu'il a en tête.

Tel un nomade en quête d'une sorte de graal, Smith se rend ensuite en Californie, dans le studio The Shop de Rob Schnapf et Tom Rothrock, où Heatmiser a déjà enregistré son ultime album. Il s'y déleste notamment des trois merveilles qui vont hisser l'album au sommet de la production indé des 90's : *Between the Bars*, *Say Yes*, *Angeles*. Des chansons en lévitation qui prolongent le rêve gracile de l'un de ses héros, Alex Chilton, lorsque celui-ci écrivait les premières demos acoustiques de Big Star au début des années 1970. Et si l'écho des Zombies ou des Kinks se fait aussi entendre, remontant quant à lui des sixties, l'art déchirant de Smith n'est pas si éloigné de celui d'un Kurt Cobain version *unplugged*. *Speed Trials*, *Pictures of Me* ou *Rose Parade* auraient d'ailleurs très bien pu figurer au répertoire de Nirvana, déjà mort à l'époque de leur éclosion.

A sa sortie, *Either/Or*, qui tire son nom d'un ouvrage de l'hilarant Søren Kierkegaard, est accueilli comme un miracle de pureté, dans ce monde qui n'en a pas fini avec son goût du boucan – Alice In Chains et Pearl Jam distillent alors leurs pires alambics postnirvanesques. Le spleen de Smith perce les âmes jusqu'à leur tréfonds avec ses histoires de défonce, d'alcoolisme, de solitude et d'amour blêmes, susurrées par ce drôle d'ange déchu aux ailes d'albatros baudelairien.

A Portland, où l'album devient vite la bande-son des campus, un résident pas comme les autres ne s'y trompe pas. Gus Van Sant demande à Elliott Smith, pour son prochain film, une nouvelle version orchestrale de *Between the Bars*, habillée en majesté par Danny Elfman. Un inédit, le sublime *Miss Misery*, ainsi que trois chansons déjà parues (une de *Roman Candle* et deux d'*Either/Or*) complètent la BO de *Will Hunting*, l'un des films les plus populaires du réalisateur, qui sort sur les écrans américains le 5 décembre 1997. Le 23 mars de l'année suivante, c'est dans un costume blanc et le cheveu propre que Smith interprète *Miss Misery* devant le tout-Hollywood pour la cérémonie des oscars. Nommé pour la meilleure chanson, il partira bredouille, coulé par une des merdes de *Titanic* – mais serti d'une notoriété désormais planétaire. Presque dix ans plus tard, en 2007, Gus Van Sant citera par deux fois son ami dans la BO de *Paranoid Park*, mais Elliott n'était déjà plus là pour l'entendre. ■

Either/Or (Domino)



Philippe Parreno,
***Speech Bubbles*, 1997**



Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno

En 1998, trois des artistes français les plus prometteurs font l'objet d'une exposition commune au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Encore méconnus du public et des collectionneurs, ils sont issus d'un grand laboratoire expérimental qui ne tardera pas à attirer les convoitises. L'art du XXIe siècle commence ici. **par Jean-Max Colard photo Pierre Leguillon**

Dominique Gonzalez-Foerster
Pierre Huyghe
Philippe Parreno



Pierre Huyghe, Philippe Parreno, *Anna Sanders, salle d'attente*, 1998

C'est fou comme la mémoire des expositions est flottante. Si un disque peut s'écouter en boucle, si on peut se repasser un film, l'exposition une fois terminée ne laisse en nous que des fragments, des éclats de vision, des restes mémoriels de déambulation physique dans l'espace. On pourrait penser qu'à l'inverse, les expositions véritablement importantes sont celles dont on a la mémoire la plus aiguë.

Mais en ce qui concerne l'exposition intitulée *Dominique Gonzalez-Foerster – Pierre Huyghe - Philippe Parreno* qui s'est ouverte à l'automne 1998 à l'ARC – l'étage expérimental et très contemporain du musée d'Art moderne de la Ville de Paris –, il se passe à vrai dire tout le contraire : en la revisionnant mentalement, je n'en garde qu'un souvenir très évasif, très flottant, presque abstrait. Mais c'était peut-être déjà ici sa véritable importance : ce qui s'était offert aux spectateurs, c'était une *"espèce d'espace"*, dirait Georges Perec, c'était une exposition composée par trois artistes ; où personne n'avait délimité de territoire propre, où les œuvres étaient pour la plupart réalisées en commun (à deux ou à trois au gré d'un jeu variable de relations) ; une exposition *ambient*, sans séparation, où l'art se manifestait *"à l'état gazeux"*, selon l'expression critique (mais finalement assez juste) du théoricien Yves Michaud, pour désigner un certain art contemporain des années 1990. Cette exposition en était la quintessence.

Certes, si je la choisis aujourd'hui pour accompagner les 30 ans des *Inrockuptibles* où l'on ne s'est mis à l'art contemporain qu'à partir de 1995 (lors du passage du mensuel à l'hebdomadaire), c'est aussi que les artistes prometteurs de l'époque sont aujourd'hui des figures absolument majeures de la scène artistique internationale. Montrés partout dans le monde, ils ont durablement marqué le paysage de l'art. La preuve encore récemment : chacun a eu sa rétrospective au Centre Pompidou, dont celle de Dominique Gonzalez-Foerster (DGF) qui vient de se terminer ; Philippe Parreno qui s'est emparé tout seul du Palais de Tokyo l'an dernier et occupera l'an prochain le Turbine Hall de la Tate Modern à Londres (que DGF avait déjà investi avant lui en 2008) ; et Pierre Huyghe exposait il y a quelques mois au Lacma de Los Angeles et sur le toit du Metropolitan de New York.

Mais en 1998, on est encore au début de cette explosion, et nos trois personnages étaient à peine sortis du laboratoire expérimental des années 1990, ardemment défendus notamment par le critique d'art Eric Troncy et par le Consortium de Dijon, tandis que Nicolas Bourriaud venait tout juste de publier son fameux essai *L'Esthétique relationnelle* ; ils étaient encore





Dominique Gonzalez-Foerster, *Une chambre en ville*, 1996

inconnus du grand public, et même largement incompris d'une partie du monde de l'art, comme par exemple la revue *Artpress*. Et puis l'art contemporain n'était pas encore l'industrie culturelle qu'il est devenu, il n'avait pas toute cette visibilité publique et le marché ne régnait pas encore en maître.

Ainsi s'était constituée à l'époque une nouvelle scène artistique entre Grenoble, Zurich, Londres, Dijon, Nice et New York, indifférente aux attaques contre la nullité de "l'art comptant pour rien". *"Pour moi, il était évident qu'il fallait les inviter ensemble,* commente Suzanne Pagé, l'ex-directrice du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, depuis passée à la tête de la Fondation Vuitton. *On ne savait pas du tout ce qu'ils allaient faire, ni ce qu'ils allaient développer,* 'le format de l'exposition', *comme dit Philippe Parreno, et c'est bien ça qui était passionnant. Ces moments de flottement sont souvent les plus créatifs."*

Et donc, cette exposition trio ? En l'absence de Pierre Huyghe, occupé à l'étranger, on en discute à Paris avec DGF et Parreno. La machine à remonter le temps se met lentement en marche. *"Je ne m'en souviens pas, j'étais là ?"*, sourit Philippe Parreno. Et peu à peu la chose refait surface. *"La directrice nous avait invités tous les trois à faire chacun une exposition monographique. On était souvent ensemble*



"je ne m'en souviens pas, j'étais là ?"

Philippe Parreno

à l'époque, on discutait beaucoup, entre nous et avec d'autres artistes pas forcément issus de la scène française. Là, on reçoit cette invitation pour trois expositions côte à côte, mais c'est nous qui avons décidé de ne faire qu'une seule exposition commune et de nous autocurater, c'est-à-dire de décider nous-mêmes des œuvres, du display, *des cartels. Ce qui était révolutionnaire dans le paysage de l'époque, c'était de fondre les trois expos personnelles en un seul paysage. L'exposition entière était dans une sorte de fondu enchaîné. Je me souviens des moments où on pensait ensemble le parcours, la succession des œuvres : c'était comme le montage d'un film"*, commente DGF. Dans ma bibliothèque personnelle, j'ai encore le magazine *Anna Sanders* réalisé par Parreno et Huyghe, qui était une œuvre à part entière : *"C'était un magazine consacré à une seule personne... L'idée était de faire* ▶

Dominique Gonzalez-Foerster
Pierre Huyghe
Philippe Parreno

"l'exposition entière était dans une sorte de fondu enchaîné : c'était comme le montage d'un film" DGF


Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster et Pierre Huyghe, 1998

une série qui aurait été les portraits des personnages d'un film, mais on s'est arrêtés au premier numéro." Et puis il y avait la fameuse narratrice : *"Les habituels cartels de l'exposition avaient été remplacés par un petit écran plat, et c'est une jeune femme qui présentait les œuvres. On avait d'abord contacté Michel Polac pour ça ; on le trouvait pas mal comme narrateur, mais ça ne s'est pas fait. La narratrice n'est pas une œuvre en soi, mais c'est une présence liée à l'exposition. Et pour nous, c'était une manière de prendre en main le paratexte de l'exposition."*

Prendre la mesure d'une exposition, c'est bien sûr considérer sa longueur d'ondes, d'abord chez les artistes eux-mêmes : *"On devrait lister tout ce qui était déjà présent là et que nous avons amplifié la décennie suivante,* commente DGF. *Des éléments ont émergé qui sont encore présents dans nos travaux respectifs. Je suis sûre que cette exposition nous apparaîtrait alors comme une sorte de programme des œuvres à venir."*

Cette longévité, on la retrouve aussi dans le regard des générations ultérieures. Comme dans cette exclamation qui m'est longtemps restée en tête, du peintre suisse Decrauzat un soir d'ouverture de la Biennale de Berlin (il y a près de dix ans) au cours d'une conversation nocturne et agitée où nous parlions à tout-va d'expositions, de scènes artistiques : *"Vous les Français, il faut toujours que vous mettiez de la politique culturelle partout, comme si une exposition ne pouvait pas se suffire, comme si l'art ne pouvait pas être un événement en soi. Et pour moi, le seul véritable événement purement artistique de ces dernières années, c'est l'expo de Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe et Philippe Parreno à l'ARC. Là, il n'y avait pas de politique culturelle mais juste cette question, ce suspense : qu'est-ce que ces trois-là vont bien faire ensemble ?"*

Autre mémoire, et surtout autre regard, celui de l'artiste Pierre Leguillon : *"Je revenais à Paris après plusieurs mois de résidence aux Etats-Unis et je suis donc arrivé vers la fin de l'expo. Je m'intéressais aux dispositifs d'exposition, à la façon dont ils conditionnent nos corps et nos postures, et je souhaitais développer une lecture critique des expositions par le biais de la photographie. J'ai donc pris près de 500 photos, en dehors de tout contexte de commande. J'ai récemment rassemblé ces clichés dans un livre unique, 'filmé' page après page, comme un documentaire, pour retrouver la dimension cinématique de l'exposition. C'était un projet que j'avais déjà à ce moment-là ; il faut du temps."*

Revenant à la fois sur ses images et dans l'exposition, Leguillon en restitue la sensation libre et flottante qu'on y avait alors ressentie : *"Très simplement, je me postais au milieu de l'espace et j'attendais que les postures des spectateurs se reproduisent. Car ici, les dispositifs étaient précis mais très ouverts, et on avait l'impression que les spectateurs étaient comme 'mis en scène'. Il s'agissait davantage de générer des espaces que d'installer des objets – il n'y avait d'une certaine manière rien à vendre. Ce qui changeait, c'était la temporalité de l'exposition qui réclamait des visiteurs une autre forme de présence, leur temps n'étant pas compté. C'est la première fois qu'on se sentait à ce point en train de marcher, aucune pièce n'étant séparée d'une autre, sinon par des parois acoustiques ou par la grande vitre posée par Pierre Huyghe, qui dès l'entrée faisait voir en bleu toute l'exposition. Les visiteurs étaient souvent jeunes, et on voit nettement sur les photographies se distinguer les marques de leurs baskets : Nike, Puma ou New Balance. Au fond, l'histoire des expositions a souvent été réduite à la manière de gérer les foules. Ici, on était libre de penser les formats, les rapports à l'image et aux écrans. Moi, je la voyais presque comme une maquette, comme le modèle en trois dimensions d'une exposition possible, à venir."* ■



PROGRAMME COMPLET
À DÉCOUVRIR DÈS **LE 14 AVRIL** SUR :
www.montreuxjazzfestival.com

JULY
1-16,
2016

To Bring You My Love

PJ Harvey

Révélée par des albums abrasifs, PJ Harvey explore pour la première fois en 1995 les joies de la production sur *To Bring You My Love*. Ce chef-d'œuvre de blues vénéneux impose l'Anglaise comme une voix et une plume à l'intensité rare. **par Noémie Lecoq photo Renaud Monfourny**



Sur la pochette de *To Bring You My Love*, elle flotte à la surface d'une rivière grise, crinière noire entremêlée, teint spectral, lèvres carmin comme sa robe en satin au décolleté plongeant. En une simple photo, qui fait écho au tableau *Ophelia* du préraphaélite Millais, PJ Harvey annonce la couleur – ou plutôt les couleurs. Le noir du désespoir, le blanc des fantômes et surtout le rouge du désir, du feu et du sang. Ce même rouge sang qui inonde cet album dans ses moindres recoins, du livret à la musique.

Envisager sa pochette comme une déclaration d'intention, c'est ce que Polly Jean Harvey a toujours fait depuis ses débuts, sauf que le propos était tout autre sur ses albums précédents : *Dry* (1992), *Rid of Me* (1993) et la compilation *4-Track Demos* (1993). Elle pose alors à l'état brut, peu ou pas maquillée, peu ou pas épilée, pour refléter ses chansons rêches aux paroles crues, à peine produites, voire pas du tout sur *4-Track Demos*, qui regroupe les squelettes des morceaux publiés cinq mois plus tôt sur *Rid of Me*.

Producteur, musicien et songwriter, John Parish est bien plus qu'un fréquent collaborateur pour elle. Il la découvre alors qu'elle n'a que 17 ans et, depuis, leurs carrières respectives se croisent inlassablement. *"L'une des grandes forces de Polly,* nous confie-t-il, *c'est qu'avec elle chaque album est différent du précédent. Elle va de l'avant et je crois que c'est un talent assez rare. Plus que de se réinventer, elle enregistre en explorant une identité complètement nouvelle. C'est avec* To Bring You My Love *qu'elle s'est vraiment lancée en tant qu'artiste solo. Cette décision importante était un choix délibéré. Avant, on avait l'impression que PJ Harvey était le nom du trio dont elle faisait partie* (avec le batteur Rob Ellis et le bassiste Steve Vaughan – ndlr)."

Ce trio implose après *Rid of Me*, même si Rob Ellis rejoint à nouveau son cercle quelques années plus tard. Entre 1992 et 1993, l'Anglaise a donc sorti trois albums ; une trajectoire fulgurante dont elle ressort exsangue, déboussolée et seule. Elle se retire alors de la vie publique et s'achète une maison en pleine Angleterre rurale, sans aucun voisin, mais pas très loin de chez ses parents, dans le Dorset. C'est dans cette isolement choisi qu'elle compose, en 1994, les chansons de *To Bring You My Love*. Elle a alors 25 ans. Pour son unique apparition en public de toute l'année, elle sort du silence à l'occasion d'une performance mémorable aux Brit Awards, où elle reprend *(I Can't Get No) Satisfaction* des Rolling Stones en duo complice avec Björk.

Plus languissante que frustrée, cette interprétation lancinante donne le ton des nouvelles chansons de la sauvageonne anglaise. Loin de ses guitares rugueuses, elle se met à composer aux claviers et à se concentrer sur les ambiances qu'elle souhaite diffuser. Sans rentrer dans les détails, elle reconnaît que c'était une période difficile. *"J'avais beaucoup de mal à garder la tête hors de l'eau,* explique-t-elle au magazine *Spin,* en 2000. To Bring You My Love *était vraiment le fond du trou et je peux l'entendre dans la musique. Je coulais à pic."* Dans ses paroles, elle continue d'évoquer la perte et le désir mais se tourne vers des thèmes bibliques, façon Nick Cave. Elle fait aussi plusieurs clins d'œil à Captain Beefheart : par exemple, les phrases *"I was born in the desert"* et *"Meet the monster tonight"* viennent de chansons de Don Van Vliet, son héros absolu, qui devient l'un de ses amis proches pendant les dernières années de la vie de l'Américain.

Suivi d'un mois de mixage à Dublin, l'enregistrement se déroule pendant six semaines, entre septembre et octobre, au studio londonien Townhouse Three. A la fois sobre et flamboyante, la production est assurée pour la première fois par Polly Jean, le fidèle John Parish et Flood (U2, Nick Cave & The Bad Seeds, Nine Inch Nails), qui continuent de travailler avec elle des années plus tard – y compris sur son nouvel album prévu pour le printemps 2016. C'est aussi le cas de deux musiciens dont elle s'entoure sur *To Bring You My Love* : le batteur Jean-Marc Butty et le membre des Bad Seeds Mick Harvey, à la basse et à l'orgue Hammond. Il n'est pas question cette fois de se limiter à une configuration guitare-basse-batterie. Trois morceaux accueillent un quatuor à cordes, d'autres des percussions méticuleuses et des orgues ensorcelés.

Sorti fin février 1995, *To Bring You My Love* démarre par l'époustouflante chanson éponyme. Un riff tiré des origines du blues, un orgue funèbre et une voix terrifiante et sensuelle, venue du fin fond des abysses. En dix morceaux, on assiste bouche bée à une succession de coups de maître qui s'approprient rock ardent (*Meet Ze Monsta, Long Snake Moan*), vaudou fiévreux (*Down by the Water, I Think I'm a Mother*) et folk traversé de bourrasques (*C'mon Billy, Send His Love to Me*).

En concert, la transformation de PJ est radicale, non seulement physiquement (maquillage extravagant, faux cils, tenues de diva), mais aussi dans son comportement. *"Je crois que jouer d'un instrument entravait ce qu'elle essayait de faire en chantant,* analyse John Parish. *Avec le trio, elle portait beaucoup sur ses épaules : la guitare et le chant. Je pense que ça a été très libérateur pour elle de déléguer la guitare et de se focaliser sur sa voix et sa performance scénique."* Elle utilise désormais son corps entier pour lancer des sortilèges qui font toujours effet, plus de vingt ans après. *"Ramène la paix dans mon cœur noir et vide"*, supplie-t-elle sur *The Dancer,* en guise de conclusion poignante de l'album. On ignore si cette danse sur les braises a été suffisante pour l'exorciser, mais on a toujours un plaisir immense à se faire foudroyer sur place par cette prêtresse imprévisible. ■

To Bring You My Love (Island)
concerts le 5 juin à Paris (festival We Love Green), le 3 juillet à Hérouville-Saint-Clair (festival Beauregard)





A la fin de la décennie 1990 et pendant six saisons, *The West Wing* inaugure le début de l'âge d'or des séries US. Cette plongée réaliste au cœur du pouvoir central américain séduit par la virtuosité de son écriture et sa résonance avec l'Histoire en train de s'écrire.

par Clélia Cohen

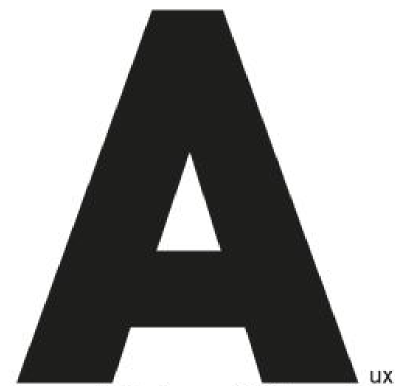
The West Wing
Aaron Sorkin

NBC



MartinS heen
enP résident
des Etats-Unis

The West Wing (A la Maison Blanche)
Aaron Sorkin



ux premières lueurs de l'automne 1999, une drôle de bande d'individus fait son apparition à la télévision US : ils n'ont pas des physiques de top models et sont tous diablement intelligents, avec un sens de la répartie hallucinant. Ce qui les passionne par-dessus tout, c'est de discuter à bâtons rompus de démocratie américaine, en déambulant de bureau en bureau dont un, éminemment ovale. Josh, Toby, Donna, Sam et la grande C.J., membres du staff présidentiel de la Maison Blanche, entraient dans nos cœurs. *The West Wing (A la Maison Blanche)*, série classique sur les aventures de la parole et de l'esprit, avec ses héros lancés sans relâche dans les méandres d'une écriture ciselée et bondissante, allait faire de son créateur et scénariste principal, Aaron Sorkin (*The Social Network*, *Steve Jobs*), une idole pour beaucoup d'entre nous, alors plus habitués à aduler les cinéastes que les scénaristes. C'était le début du premier âge d'or des séries.

Tout a commencé le plus bizarrement qui soit : par une comédie romantique. On devine déjà les puristes qui haussent un sourcil. Aaron Sorkin, dramaturge de la Côte Est, venu à Hollywood au début des années 1990 pour y adapter son hit de Broadway, *A Few Good Men*, était finalement resté sous les palmiers pour y écrire des scripts à la chaîne, jusqu'au *Président et Miss Wade*, romance enlevée entre Michael Douglas et une pimpante avocate incarnée par Annette Bening. Les coulisses de la Maison Blanche le passionnant, il avait passé beaucoup de temps sur place et amassé une somme de documentation considérable qui n'avait finalement pas pu trouver sa place dans l'histoire. Cela aurait dû s'arrêter là.

Un jour, son agent lui propose de rencontrer John Wells, showrunner d'*Urgences*, la série qui cartonne à l'époque sur NBC tous les jeudis soir. La veille du rendez-vous, un ami lui dit à quel point *Le Président et Miss Wade*, en gommant la prédominance de l'histoire d'amour et en axant l'intrigue sur les préoccupations professionnelles et politiques du staff, ferait un bon point de départ pour une série. Mais Sorkin l'ignore : il n'a aucunement l'intention de faire de la télé. Il est ravi de rencontrer John Wells, mais uniquement pour lui poser des questions de fan sur *Urgences*.

Lorsqu'il arrive au déjeuner, le scénariste aperçoit Wells flanqué de ronds de cuir de la Warner et d'agents. Il réalise alors qu'ils ne sont pas là pour échanger anecdotes et potins. Wells, qui bénéficie grâce au succès d'*Urgences* d'un contrat mirifique de six séries, cherche des idées. Sorkin se souvient : *"Alors que mon esprit me dictait 'Ah non, il y a un malentendu, j'ai zéro idée pour la télévision', ma bouche a prononcé : 'Justement, j'ai cette idée sur des membres de la Maison Blanche, la garde rapprochée du Président..."* John Wells dit "banco", même s'il faudra attendre, une fois le pilote écrit, plus d'un an pour lancer véritablement le développement de la série, Monicagate en 1998 oblige...

Pour se mettre à l'ouvrage, Sorkin n'a pas à chercher bien loin, en tout cas au début : il ressort son script original du *Président et Miss Wade* de près de 400 pages et y trouve une bonne réserve d'histoires et de thématiques. Le choix qui s'impose à lui est le plus clivant qui soit : il écrira les compromis, les négociations, la quête d'idéal et les espoirs déçus d'une administration démocrate. Voilà qui est parfait pour mettre la moitié des spectateurs américains sur la touche. Mais c'est là que le porte son cœur, et cela ne l'empêchera pas d'écrire des tirades brillantes et pertinentes pour une républicaine présente dans de nombreux épisodes : la délicieusement irritante Ainsley Hayes.

C'est une des forces de *The West Wing (TWW)* : les "ennemis" ne sont pas sous-estimés. Bradley Whitford, interprète tourbillonnant du charismatique Josh Lyman (*Deputy Chief of Staff*, chef de cabinet adjoint), raconte avec humour : *"On m'a souvent demandé si la série aurait pu porter sur une administration républicaine conservatrice. Bien sûr que non. Personne ne veut voir ça ! Imaginez : la musique s'envole, je croise C.J. dans le bureau ovale et on se tape dans la main : 'Génial, on a obtenu une réduction d'impôts pour les multimillionnaires !' Ça ne marche pas."* Le Président (Josiah "Jed" Edward Bartlet, interprété par Martin Sheen), selon Sorkin, est prix Nobel d'économie et parle le latin. George W. Bush arrivant au pouvoir à peine plus d'un an après le début de *TWW*, on mesure le contraste et sa portée consolatrice, avec l'idéalisme étincelant qu'a pu avoir la série pendant sept ans... *"Si on regarde les sitcoms des années 50 et 60 à la télévision américaine, les personnages n'habitent jamais un quartier en particulier, leur religion n'est jamais abordée, la politique encore moins, et on ne sait jamais exactement quel métier ils exercent*, explique Sorkin. *Tout ce qui pourrait provoquer une différence éventuelle entre eux et vous est gommé. Soudain, dans* The West Wing, *les personnages passent leur temps à exprimer des opinions – car les "conflits" (nécessaires à toute narration) y sont le plus souvent dus à des gens qui expriment des opinions divergentes et les défendent."*

Tandis qu'ils brassent la Constitution, les amendements, les institutions, embarquant le spectateur dans un jargon complexe dont il se délecterait – miraculeusement – sans jamais perdre pied, les personnages de la série imposent

un intense flux narratif fait de dialogues et de concepts. Une gageure pour une heure de grande écoute sur une chaîne nationale (NBC). On s'est tous sentis un peu plus intelligents en regardant *TWW*. Amateur, depuis l'enfance, de théâtre aussi bien que des comédies de Hawks ou de Preston Sturges, Sorkin sera toujours guidé par une idée fixe : retranscrire "le son de l'intelligence" avec du rythme. Comme une musique.

Cette cascade continue de dialogues virtuoses, il fallait trouver une façon de la mettre en images. C'est Thomas Schlamme, le réalisateur principal de la série, qui s'y colle, inventant un style qui allait faire date, entrant dans la culture populaire et occasionnant par la suite de nombreux hommages et parodies : le "walk and talk", autrement dit "le parler en marchant". *"Je trouvais que l'écriture de Sorkin contenait en elle-même du mouvement,* explique Schlamme, *et qu'il fallait s'engouffrer dans sa lancée. J'étais aussi guidé par l'idée qu'il n'y a pas de temps mort pour les gens qui travaillent à la Maison Blanche. Lorsqu'ils se déplacent d'un endroit à un autre, ils en profitent pour faire une réunion de travail."*

Ainsi, *The West Wing* sera une course de relais dialoguée de sept années, les phrases et les mots jaillissant aussi vite que le sang qui vrombit dans les veines des personnages, tandis qu'ils arpentent des couloirs sans fin. Mais pas seulement bien sûr. Elle fut aussi une famille d'accueil pour le spectateur, avec des personnages qui ne renièrent jamais leur sentimentalisme – ni le nôtre à leur égard. Et, souvent, un reflet de l'actualité et du contemporain d'une acuité confondante. A la suite des attentats du 11-Septembre, Sorkin et son équipe mettent sur pied (en douze jours, au lieu des huit semaines habituelles entre le premier mot écrit et la diffusion) un épisode spécial intitulé *Isaac et Ismaël*, complet, pédagogique et complexe, que l'on a pu voir cité fréquemment après le 13 novembre dernier, en particulier sur l'épineuse question des libertés individuelles.

Avec leur armada de conseillers politiques top niveau, souvent issus de l'administration Clinton, les équipes de *TWW* ont souvent fait preuve d'un flair troublant. Alors qu'ils cherchent un nouveau candidat démocrate (ils le voudraient idéalement issu d'une minorité) pour la campagne de la dernière saison, ils se renseignent et on leur indique ce jeune sénateur de l'Illinois prometteur, nommé Barack Obama. Il sert de modèle au Latino Matt Santos (Jimmy Smits), élu président des Etats-Unis au terme d'un long suspense dans les ultimes épisodes diffusés en mai 2006, deux ans et demi avant l'investiture d'Obama.

avec leur armada de conseillers politiques, les équipes de The West Wing ont fait souvent preuve d'un flair troublant

Tout cela ne se fit pas sans accrocs, évidemment. Il y eut des heurts, des départs (Rob Lowe, puis Sorkin et Schlamme), des morts (le comédien John Spencer, émouvant chef de cabinet), et même des arrestations. En avril 2001, juste après avoir terminé la saison 2, Sorkin est coincé à l'aéroport de Burbank, en possession d'un bagage à main bien rempli : marijuana, champignons hallucinogènes et crack. Le carburant nécessaire quand on écrit seul 90 % des vingt-deux épisodes d'une saison ? Peut-être bien.

On n'a jamais vraiment su pourquoi il quitte (en compagnie de Thomas Schlamme) la série deux ans plus tard, au terme de la saison 4, mais la pression de l'écriture et la voracité permanente des délais n'y sont probablement pas étrangers. Sur le conseil de Larry David, qui avait quitté *Seinfeld* quelques années plus tôt, il n'aurait plus jamais jeté un œil sur *The West Wing*. Et n'aurait donc pas vu à quel point, après une première année compliquée, ils s'en sortaient très bien sans lui, en particulier lors d'une septième et dernière saison merveilleuse. Toute idole qu'il soit, il ne fut donc pas le seul génie à bord.

Lors d'un des traditionnels déjeuners hebdomadaires de l'équipe pendant le tournage, Bradley Whitford avait prédit à la cantonade : *"Les gars, quoi qu'on fasse par la suite,* The West Wing *sera mentionnée dès la première ligne de nos nécros à tous."* La tablée acquiesça, y compris Martin Sheen (*Apocalypse Now*, quand même) qui lança laconiquement : *"Moi, ça me va."* Aujourd'hui, on peut croiser Josh dans *Transparent*, Toby dans *The Affair*, Donna dans *The Leftovers*... Mais dès que paraissent ici ou là leurs visages et leurs corps vieillis, on ne peut s'empêcher de rêver couloirs et joutes verbales, idéalisme décomplexé et amour toujours. ■



Why Not Production/Prod DB

Jeanne Balibar
et Mathieu Amalric



Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)

Arnaud Desplechin

En 1996, le jeune réalisateur révolutionne la comédie d'appartement parisienne avec un film au souffle romanesque incomparable. Une génération d'acteurs émerge alors et le cinéma d'auteur se trouve ainsi rebooté. **par Théo Ribeton**

Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)
Arnaud Desplechin

A bien y réfléchir, et sans médisance aucune, c'est un film qui semble d'abord prendre ses racines dans une norme de ce que serait le cinéma français, ou même (plus généralement) l'écriture française : norme littéraire, romanesque, sentimentale, naturaliste. En même temps, c'est un film qui incendie ce cadre pour produire un flamboyant hors-norme, un véritable jamais-vu, par son langage, ses caractères, sa durée (trois heures), ne serait-ce même que par son titre. Des paradoxes comme celui-ci, *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* en regorge : cérébral et sexuel, populaire et élitiste, dépressif et euphorique...

L'histoire est la suivante : Paul Dédalus (Mathieu Amalric), patronyme emprunté au *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce, est un universitaire qui ne parvient pas à terminer sa thèse de philosophie. Il est pris entre trois femmes : celle qu'il ne parvient pas à quitter, Esther (Emmanuelle Devos), un peu fruste, n'appartenant pas tout à fait à son univers d'intellectuels en vieux pulls verdâtres ; celle qu'il ne pourra jamais conquérir, Sylvia (Marianne Denicourt), avec qui il flirte (douloureusement) bien qu'elle soit la compagne de son meilleur ami ; et une troisième, venue s'ajouter incongrument à ce sac de nœuds, Valérie (Jeanne Balibar), qui le séduit en le défiant et le pousse joyeusement dans ses retranchements, agissant comme un virus pour tirer de Paul une force insoupçonnée. En toile de fond, une affaire d'amnésie : un ancien ami de Paul, devenu un pop philosophe imbuvable et couronné de succès, revient enseigner à Nanterre ; ils ne s'adressent pas la parole, mais Paul ne parvient pas à se rappeler pourquoi ils se sont disputés...

On peut imaginer à quel point *Comment je me suis disputé...* était, aux premiers temps de son écriture, un capharnaüm de scènes entremêlées. En premier lieu, sont disposés ces trois archétypes féminins (la mère, l'amante, la fille), comme des pôles autour d'une figure centrale masculine – cette trinité féminine est aussi illustrée dans *Conte d'été* d'Eric Rohmer, sorti quasi simultanément (juin 1996), nous laissant libres d'imaginer un certain passage de relais dans le cinéma d'éducation sentimentale à la française. Puis s'ajoute cet étrange antagonisme masculin, mais aussi une multitude de "films dans le film", accordant aux personnages secondaires de larges moments, des scènes satellitaires et pourtant fondamentales – ce frère, interprété d'ailleurs par le propre frère d'Arnaud, Fabrice Desplechin, qui découvre sa foi en couchant avec Marion Cotillard (*"Elle, en culotte, qui dansait, c'était l'image la plus exacte de l'Esprit saint."*) et décide illico d'entrer dans les ordres ; ce compagnon de Valérie, joué par Denis Podalydès, qui livre un long et poignant monologue sur sa condition d'homme médiocre ; et beaucoup, beaucoup d'autres de ces séquences, montées comme des alvéoles dans le film.

C'est là qu'intervient Emmanuel Bourdieu, philosophe, universitaire et coscénariste du film, venu aider Arnaud Desplechin dans la dernière partie de son travail d'écriture et d'agencement des fragments du projet. Le réalisateur raconte : *"J'avais déjà un monticule de scènes et une vraie hétérogénéité. Cette hétérogénéité était désirée, maiss'accompagnait de l'envie que le film soit une démonstration : démonstration sur la nature de l'amour ou de la rivalité, ou de la connaissance, etc. On a donc introduit une colonne vertébrale, très liée au philosophe Stanley Cavell, qui serait le parcours d'un sceptique. Paul, sceptique, se demande : comment est-ce que je peux être sûr d'avoir connu quelqu'un, d'avoir aimé, même maladroitement ?"* Mettre donc le film en branle, initier une réflexion dialectique qui sublimerait les envies éparses de scènes et les situations isolées, sans toutefois saborder cette dimension efflorescente, cette incroyable générosité du film. *"J'étais très attaché à ce que l'hétérogénéité des scènes soit conservée et traduise un hédonisme, un côté élégiaque : une élégie urbaine, parisienne bien sûr... Que la démonstration ne soit pas sèche, mais sensuelle."*

Sensuelle, on pourrait ajouter truculente, tant le texte de Desplechin parvient à être à la fois d'une souveraine sophistication quant à l'examen des sentiments et d'un humour ravageur (voir la scène mémorable où Paul et son cousin évoquent les filles "pieds" et les filles "genoux", rapport à leur position favorite lorsqu'elles font l'amour au-dessus du garçon). De son propre aveu, le cinéaste venait de faire *"deux films nobles"*, *La Vie des morts* et *La Sentinelle*, films de deuil et de spectres,

"on a trouvé un truc, une solution à cette différence entre le cinéma d'auteur français et le cinéma populaire américain"
Arnaud Desplechin



Why Not Production

Emmanuelle Devos

en face desquels *Comment je me suis disputé...* allait exprimer une volonté plus profane, vivante, joyeuse et d'autant plus perçante dans son étude de caractères.

Or, Desplechin a un modèle américain très cher : Woody Allen. Celui de *Manhattan*, de *Maris et Femmes*, le détenteur, certes d'un talent comique légendaire, mais aussi d'une efficacité analytique du langage (dans le même genre, le cinéaste cite aussi Jerry Seinfeld) que tout spectateur de comédies américaines a maintes fois envié à la langue de Shakespeare. Avec l'anglais, l'examen intime prend toujours une dimension plus performative et agissante qu'avec la rigueur un peu distanciée du français. Une préoccupation centrale du cinéma de Desplechin consiste à réussir – à force de cisèlements percutants du texte, d'alchimies délicates entre registres argotique et soutenu, de perception du sens profond de l'aphorisme et de la punchline – à inventer un langage en français, approchant cette dynamique, cette liberté. Il corrige : *"Ce n'était pas un 'désir'; je me suis simplement rendu compte que je savais le faire. Et c'est marrant : ça ne se voyait pas au scénario. La singularité ne se voyait que jouée. On n'a pas eu tout de suite l'avance sur recettes : ils ont fait la fine bouche et moi je pensais : 'Merde, c'est singulier quand même ! On a trouvé un truc, une solution à cette différence entre le cinéma d'auteur français et le cinéma populaire américain."*

A l'époque, Desplechin est déjà entouré de sa bande naissante de collaborateurs. Les acteurs principaux que sont Emmanuelle Devos, Marianne Denicourt, Thibault de Montalembert et Emmanuel Salinger ont déjà tourné dans ses deux précédents films. Le cinéaste de 35 ans, dès lors qu'il les a choisis pour *Comment je me suis disputé...*, n'est pas encore absolument sûr de qui jouera qui, lui qui goûte notoirement les interversions impromptues, pouvant aisément échanger les répliques de deux personnages en quasi-dernière minute. Alors que le casting des trois femmes est finalement conclu par l'engagement de Jeanne Balibar (à laquelle il faudrait ajouter le quatrième personnage plus en retrait de Chiara Mastroianni), reste une épineuse question : qui est Paul Dédalus ?

On l'a dit : un sceptique. Sceptique sur cette seule question : est-ce que la vie lui arrive ou n'est-il qu'un perplexe de passage chez les vivants, condamné à les admirer, à contempler sans voix leur incarnation ? Il n'est pourtant pas fade, ni vraiment spectral, au contraire : il fait bien ici et là l'expérience physique de l'amour, de l'orgueil, de la colère, du sexe, mais sans que cela ne semble le guérir de son sentiment de paralysie ou lui donner au moins l'impression que son existence se déroule.

Tout cela se devine sur le visage de Mathieu Amalric, encore inconnu à l'époque, réalisateur de courts métrages, dans l'un desquels Arnaud Desplechin l'a vu jouer (*Les Yeux au plafond*). Lorsqu'il donne la réplique aux autres personnages, se lit dans ses yeux un état sidéré d'attention, d'écoute de l'autre, de fascination, en même temps qu'une discrète tendance au mimétisme. Rien de cela n'est bien sûr étranger au drôle de rapport qu'Amalric entretient avec ces grandes et belles actrices, toutes plus expérimentées que lui. Mais c'est d'un acteur aussi attentif, aussi polymorphe dont le film a besoin pour que puissent apparaître, comme dignement compris et regardés, tous les paradoxes qui agitent – et sauvent – les trois personnages féminins principaux. Paradoxes énoncés ainsi par Desplechin : *"Esther est bête, Sylvia est amère, Valérie est folle ; mais il n'y a pas de plus grande intelligence que la bêtise d'Esther ; il n'y a pas de plus grande générosité que l'amertume de Sylvia ; il n'y a pas de plus malicieuse raison que la prétendue folie de Valérie."* ▶

Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)
Arnaud Desplechin


Jean-Claude Lother/Why Not Production

Amalric le dira à plusieurs reprises : *"Ce film m'a inventé."* Un défi : la proposition ne lui est faite que dix jours avant le tournage, le texte est colossal... Un événement personnel : il rencontre Jeanne Balibar sur le tournage, ils vivront dix ans ensemble et auront deux enfants. Un succès professionnel : il reçoit le César du meilleur espoir masculin et entame – sans l'avoir prévu – la brillante carrière de comédien que l'on sait. Mais ce que le film invite en lui, c'est aussi la reconnaissance de son double, le nœud d'une complicité fraternelle avec Desplechin qui dure encore aujourd'hui : fascination mutuelle, dialogue riche et fructueux, fidélité parmi les plus fortes du cinéma d'auteur français contemporain. L'acteur ajoute : *"Dans la microseconde après avoir accepté le rôle, je pensais : 'Fais un film à toi, tout de suite après.' Et le lendemain de la fin de tournage, je pars en Turquie chez un ami et j'écris* Mange ta soupe (son premier long métrage – ndlr). *Si* Comment je me suis disputé... *y a apporté quelque chose ? Je ne sais pas où, ni comment, mais c'est absolument évident."*

Ces acteurs, ce sont aussi des physiques, et là il faut réparer une injustice faite à Desplechin : celle qui consiste à faire de son cinéma un pur cinéma de texte. *"On croit que ce sont des films où l'on ne fait que parler, mais ils sont très corporels. On tombe beaucoup, notamment. Arnaud crée la richesse du jeu, il décortique tout et il est très fort en gestes"*, précise Amalric. Emmanuelle Devos ajoute : *"Il joue beaucoup pour montrer aux comédiens et se tient pendant les prises tout près de nous, sous la caméra. Je me rappelle d'Eric Gautier qui lui tapait sur la tête quand la fumée de sa cigarette apparaissait dans le cadre ! On sent toujours sa présence, ce qui a même pu déranger certains acteurs avec qui il a travaillé."*

Aux César, où il reçoit le prix du meilleur espoir masculin, Amalric, ému et stupéfait, prononce un discours où il cite ses camarades nommés (Jeanne Balibar et Emmanuelle Devos) ou précédemment récompensés (Emmanuel Salinger pour *La Sentinelle*) et rappelle qu'*"il y a une personne derrière tout ça, c'est Arnaud Desplechin. Et il peut faire jouer un portemanteau !"*, avant de quitter la scène devant une salle hilare.

La science du jeu et des gestes est bien sûr aussi le ciment d'un érotisme. Pas un érotisme glamour, chichiteux, mais un érotisme des mouvements simples, des matières même ingrates, de la beauté souvent dure et crue des visages. Desplechin et Eric Gautier aspirent à rendre cette sensualité bergmanienne des carnations, des peaux. Même si le chef op a déjà un peu d'expérience au moment du tournage (notamment *La Vie des morts*), *Comment je me suis disputé...* est de son propre aveu son premier vrai *"travail périlleux sur la pellicule"*.

Il utilise une Agfa, peu plébiscitée pour la couleur à cause de son manque de naturalisme lié à de drôles de dominantes magenta ou vertes. Elle périclitera, même si d'autres directeurs de la photographie apprécient alors sa singularité comme Christopher Doyle pour *Chungking Express* de Wong Kar-wai. Elle confère au résultat final une richesse chromatique très inhabituelle dans le genre du "cinéma d'appartement parisien". On croirait une collection de séquences issues de plusieurs films différents. A chaque scène sa dominante : adieux sur le boulevard, entre flaques étincelantes de pluie argentée ; confidences nocturnes, radicalement sous-exposées ; ou encore quelques instants résolument expressionnistes, comme le basculement lumineux à la découverte d'un journal intime rempli de secrets.

A Cannes, le film est en compétition aux côtés notamment de *Fargo* des frères Coen et de *Crash* de David Cronenberg. Amalric se souvient : *"Il y avait un aspect Cendrillon. On dormait avec Jeanne sur un lit de camp, les filles s'étaient fait prêter des robes pas très chères..." Comment je me suis disputé...* n'obtient aucun prix – à ce jour, huit des onze longs métrages d'Arnaud Desplechin ont été sélectionnés à Cannes et aucun n'a été récompensé – mais constitue un des événements les plus remarqués du Festival. Un mot un peu facile à dégainer commence déjà à se faire entendre : "générationnel". Est-il fondé ?

Sortant dans la foulée de sa présentation cannoise, le film rassemble 250 000 spectateurs. On peut parler de succès. Mais de quel succès ? Celui de *Comment je me suis disputé...* ne se mesure pas tellement par le nombre. Ce sont les jeunes cinéphiles qui l'adoptent



Arnaud Desplechin (à droite) et ses acteurs sur le tournage de *Comment je me suis disputé…*

tout de suite. *"J'étais complètement subjuguée", "je voulais ressembler aux personnages", "ce fut un passage initiatique"*, lit-on dans les témoignages recueillis quelques années après par *Télérama*. Dans les années suivantes, le film renouvellera toujours cette capacité à ainsi s'inviter dans l'intimité de ses spectateurs, à leur être proche et précieux. Dans les *Cahiers*, Antoine de Baecque signe avec *"Le livre ouvert"* un beau texte qui pressent bien cette dimension-là : *"Il est étonnant de voir qu'un milieu restreint et des personnages communs sont ici capables de se mesurer au monde, de se confronter aux histoires de chaque spectateur et d'en supporter la concurrence. Là où nombre des films s'écroulent de façon dérisoire,* Comment je me suis disputé…*, pourtant totalement égocentré, résiste, et résiste longtemps."*

"il y a une personne derrière tout ça, c'est Arnaud Desplechin. Et il peut faire jouer un portemanteau !"

Mathieu Amalric à la cérémonie des César

Le film est en effet le *magnum opus*, l'origine des axes de l'œuvre de Desplechin – statut qu'il ne renie pas du tout : *"ce film m'a inventé"*, dit-il aussi, reprenant mot pour mot et malgré lui les termes d'Amalric. Les acteurs, les structures, les noms de *Comment je me suis disputé…* ne cesseront de tournoyer dans ses films suivants. Jusqu'à *Trois souvenirs de ma jeunesse* qui se pose carrément, en 2015, comme un prequel lycéen au film, racontant la jeunesse de Paul (Quentin Dolmaire) et Esther (Lou Roy-Lecollinet) ; film avec lequel Desplechin soulève l'épineuse question de l'âge, du risque de vieillissement de son cinéma, de sa capacité à filmer la jeunesse. Pour s'en tirer haut la main avec ce langage qui n'appartient qu'à lui, ce style emporté et souverain, cette qualité littéraire toujours aussi vivante et atemporelle à la fois. Dolmaire et Amalric, qui selon le souhait de l'auteur ne se rencontrent pas avant le tournage, ne trouveront qu'une seule explication à cette très forte parenté qui les unit pourtant à l'écran, dans la diction, les gestes, la présence : *"C'est l'écriture. C'est l'écriture d'Arnaud."* ■

30 révélations pour demain

Trente, comme la limite d'âge que nous avons imposée à nos plus sérieux espoirs des trente années à venir. Place donc aux *digital natives*, génération Y et autres *millennials* qui, chacun dans leur discipline, représentent l'avenir.

DOSSIER RÉALISÉ PAR
Maxime de Abreu, JD Beauvallet, Romain Blondeau, Thomas Burgel, Jean-Max Colard, Jean-Marie Durand, Chloé Fage, Azzedine Fall, Jacky Goldberg, Erwan Higuinen, Olivier Joyard, Serge Kaganski, Nelly Kaprièlian, Anne Laffeter, Claire Moulène, Philippe Noisette, Anne-Claire Norot, Théo Ribeton, Géraldine Sarratia, Marie Turcan

sommaire





Frances

22 ans, musicienne

Il y aura un moment où Adele ne pourra plus porter seule le destin économique de l'industrie musicale anglaise. Les professionnels réfléchissent donc à un "après" et, entre Låpsley à Liverpool et Frances à Newbury, ils pourraient bien avoir trouvé des voix dignes et sans mélodrame pour incarner l'avenir juteux de cette soul-pop à l'anglaise. Rien ne prédestinait pourtant Sophie Frances Cook au chant et à cette musique qui, des jukebox de pubs aux cadeaux de la fête des Mères, reste une véritable exception culturelle anglaise. Violoniste de formation et timide de nature, il a fallu qu'elle bricole une petite pop-song sans ambitions pour franchir le pas : sa chanson avait arraché des sanglots à un compositeur de musiques de films auprès duquel l'avait envoyée un conseiller scolaire.
On comprend mieux pourquoi elle s'est depuis spécialisée dans les chansons tire-larmes mais sans pathos, sans excès de cordes hollywoodiennes, qui font d'elle une digne héritière de Carole King (le piano) ou même Joni Mitchell (les sanglots dans la gorge). Elle compose aujourd'hui à quatre mains avec Howard Lawrence de Disclosure. Frances, bientôt championne du monde ? **JDB**



Murielle Joudet

21 ans, animatrice médias

Critique cinéma à *Chro*, Murielle Joudet propose de longs *"entretiens filmés avec de la vraie critique dedans"* sur hors-serie.net (hébergé par Arrêt sur images et accessible par abonnement). Réalisateurs (Arnaud Desplechin, Bertrand Bonello...), critiques (Philippe Azoury, Jean-François Rauger...), universitaires (Jacques Aumont...), acteurs, tous ses invités peuvent développer des raisonnements que personne n'interrompt au prétexte qu'un mot est incompréhensible ou qu'une idée est trop étrange. A distance des codes dominants des médias culturels obsédés par l'actualité, cette ancienne blogueuse revendique son goût pour la cinéphilie et l'impose comme principe premier du plaisir de la conversation qui s'installe. Une voix stimulante dans le paysage. **JMD photo David Balicki pour Les Inrockuptibles**

Ho99o9

26 et 29 ans, musiciens

Pour ces teignes venues du New Jersey via Los Angeles, c'est tous les jours Halloween : s'ils frappent à votre porte, ne leur proposez pas des sucreries mais au minimum des amphétamines. Car on ne voit vraiment pas ce qui pourrait autrement alimenter et faire exploser à ce point leur mélange haute pression hip-hop digital + punk hardcore qui est vite devenu l'une des propositions les plus radicales et prenantes du circuit live. Chaque concert est une démonstration de force, le dernier soubresaut, l'ultime décharge d'un groupe qui doit autant au rock extrême de Black Flag qu'au hip-hop exaspéré de Public Enemy. Aussi fascinant, maléfique et mystérieux que quelques-uns des plus beaux collectifs des dernières années – de WU LYF à Odd Future –, Ho99o9 (prononcer "horror") n'est pourtant qu'un duo. On imagine avec effroi le carnage s'ils étaient sept ou huit... Un de leurs brulôts s'appelle *Day of Vengeance* : elle sera terrible. **JDB**


BURNING
BRAIN



Gal Hurvitz

28 ans, metteur en scène

Comment créer du vivre ensemble en Israël aujourd'hui ? C'est pour répondre à ce dilemme contemporain que cette Israélo-Polonaise a fondé, fin 2014, l'association Etty Hillesum. Située au cœur d'un quartier défavorisé de Jaffa, elle porte le nom de l'auteur d'*Une vie bouleversée*, journal d'une Juive néerlandaise morte à Auschwitz à 29 ans. Chaque jour, cinquante jeunes juifs, musulmans ou catholiques issus de milieux en difficulté y jouent Tchekhov, Molière ou Tennessee Williams. *"Si on ne travaille pas forcément sur le conflit, ma démarche n'en est pas moins politique,* précise Gal. *Mon théâtre est un lieu de mixité et de paix, et il y en a peu en Israël."* **A. L.**

Manuel Cervera-Marzal

28 ans, philosophe

Pour un suicide des intellectuels (Textuel), récent essai provocant et stimulant, est déjà le sixième ouvrage politique de Manuel Cervera-Marzal, qui n'attend pas le nombre des années pour affirmer une parole forte et déterminée dans l'espace intellectuel de la gauche critique. Soucieux de démocratiser radicalement le monde des idées, en appelant à fissurer la catégorie sociale des intellectuels au nom du postulat (cher à Jacques Rancière) de l'égalité des intelligences, ce jeune docteur en science politique, auteur d'une thèse sur la désobéissance civile, regrette le manque d'engagement politique de la majorité des universitaires en France. Proche de la mouvance libertaire, ancien militant au NPA, il œuvre avec l'énergie de l'espoir à l'élaboration d'un récit politique alternatif, attaché à la notion d'intellectuel collectif qu'il puise dans le militantisme. Ecrire, chercher, militer, révolutionner : tout relève chez lui d'un même geste, plein d'élan. **JMD**





Jason Frank Rothenberg

Ilana Glazer & Abbi Jacobson

deux fois 30 ans à elles deux, showrunners

Elles sont grossières sans être vulgaires, mal fringuées et pourtant stylées, à la fois cartésiennes et terriblement poétiques. Ilana Glazer et Abbi Jacobson incarnent une nouvelle vague de showrunners, de celle qui travaille dur pour avoir l'air de travailler peu. Depuis deux ans sur Comedy Central – après leur chaîne YouTube créée en 2009 –, elles écrivent, produisent et jouent dans la série *Broad City*, sorte de tableau dadaïste d'un New York contemporain, joyeux et fou. Derrière une apparente futilité, Jacobson et Glazer parviennent à dire beaucoup de leur génération, ces jeunes urbains qui errent gaiement dans leur vingtaine en ayant pleinement conscience des épreuves auxquelles ils refusent de se confronter. Cet hédonisme lucide apporte un vent de fraîcheur salutaire – et salué – qui devrait encore planer quelques années dans le paysage audiovisuel US. **M. T.**



MAISSIAT

NOUVEL ALBUM **GRAND AMOUR** LE 18 MARS
AU CARREAU DU TEMPLE (PARIS) LES 11 AVRIL ET 11 MAI





KATERINE

NOUVEL ALBUM **LE FILM** LE 8 AVRIL

ARKADIN

PREMIER ALBUM **ATLANTA** LE 26 FÉVRIER
AU POINT EPHÉMÈRE (PARIS) LE 14 MARS



EN CONCERT

ROVER

A L'OLYMPIA BRUNO COQUATRIX LE 24 MARS

LILLY WOOD AND THE PRICK

ZENITH PARIS LA VILLETTE LE 31 MARS

DOMINIQUE A

LE TRIANON LE 7 AVRIL

OXMO PUCCINO

A L'OLYMPIA BRUNO COQUATRIX COMPLET LE 30 MARS
AU CASINO DE PARIS LE 23 NOVEMBRE

BERTRAND BELIN

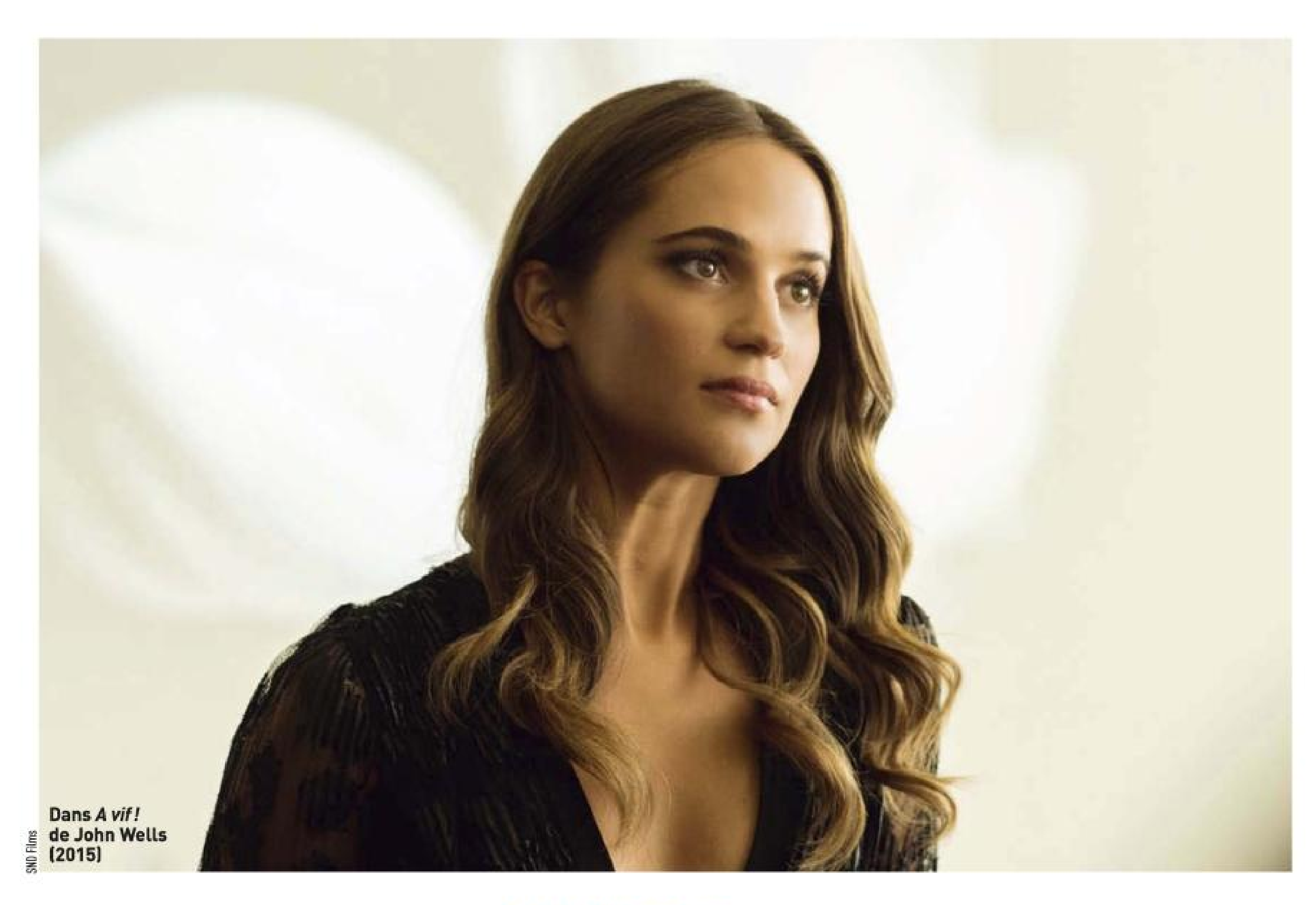
AU CENTQUATRE (PARIS) LES 3 ET 4 MAI





GENERAL ELEKTRIKS

NOUVEL ALBUM **TO BE A STRANGER**
LE TRIANON COMPLET LE 31 MARS
A L'OLYMPIA BRUNO COQUATRIX LE 29 NOVEMBRE



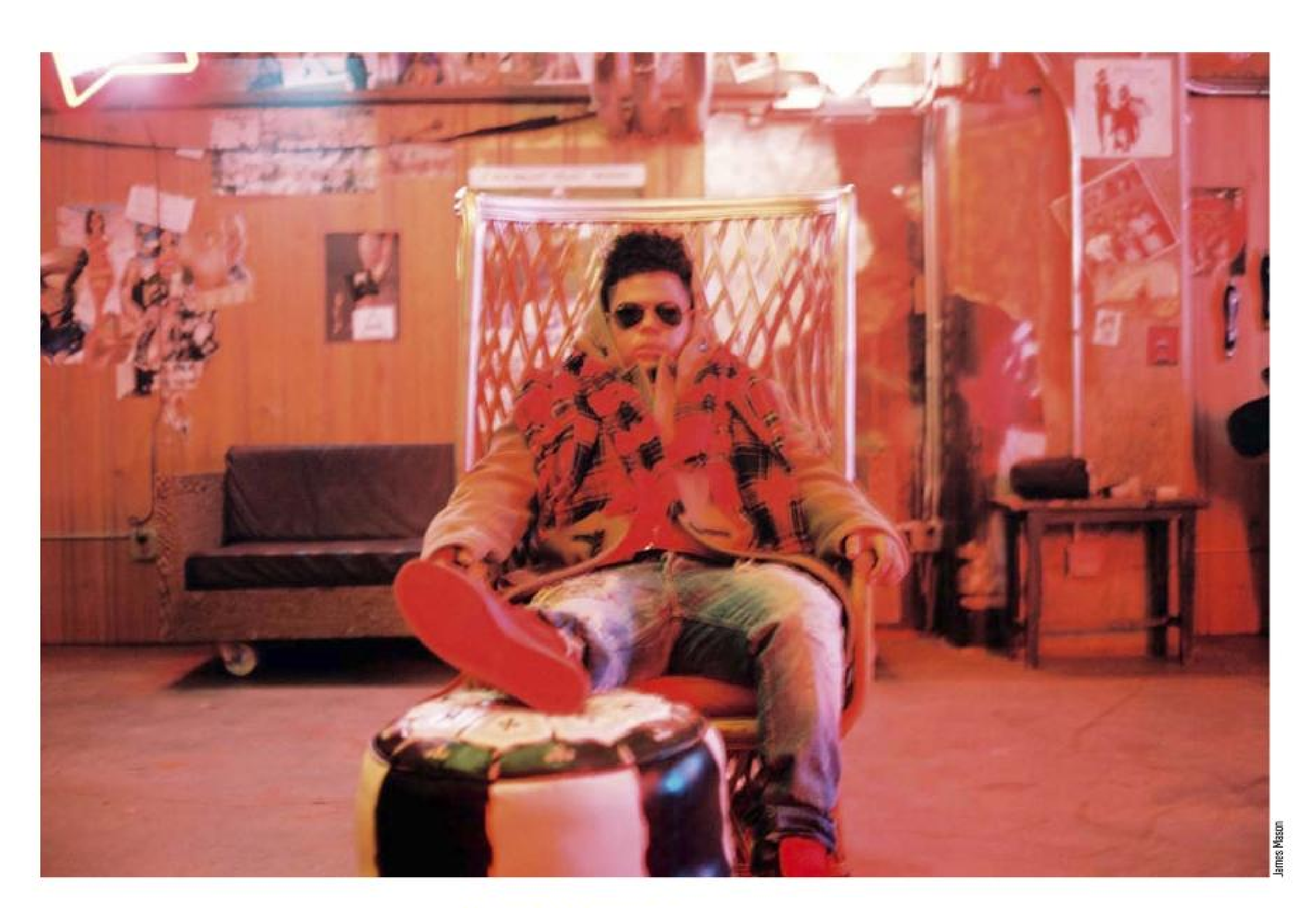
SND Films

Dans *A vif !* de John Wells (2015)

Alicia Vikander

27 ans, actrice

2015 fut son année, à elle plus qu'à quiconque : pas moins de six films sont venus enrichir sa filmographie déjà bien replète. Films parmi lesquels figurent *Ex Machina* (son meilleur rôle : un androïde), *Agents très spéciaux – Code U.N.C.L.E.* et *The Danish Girl*. Visage ovale d'une grande pureté, caractère altier (mis en valeur dans *Royal Affair* ou *Anna Karenine*), intelligence palpable : Rooney Mara a une concurrente sérieuse. On la verra en 2016 dans le prochain *Jason Bourne*, aux côtés de Matt Damon (sous la direction de Paul Greengrass), chez Derek Cianfrance, en tant qu'épouse d'un gardien de phare (Michael Fassbender, avec qui elle s'affiche aussi dans la vraie vie), et enfin chez Wim Wenders, dans un thriller romantique. **J. G.**



James Mason

ILoveMakonnen

26 ans, musicien

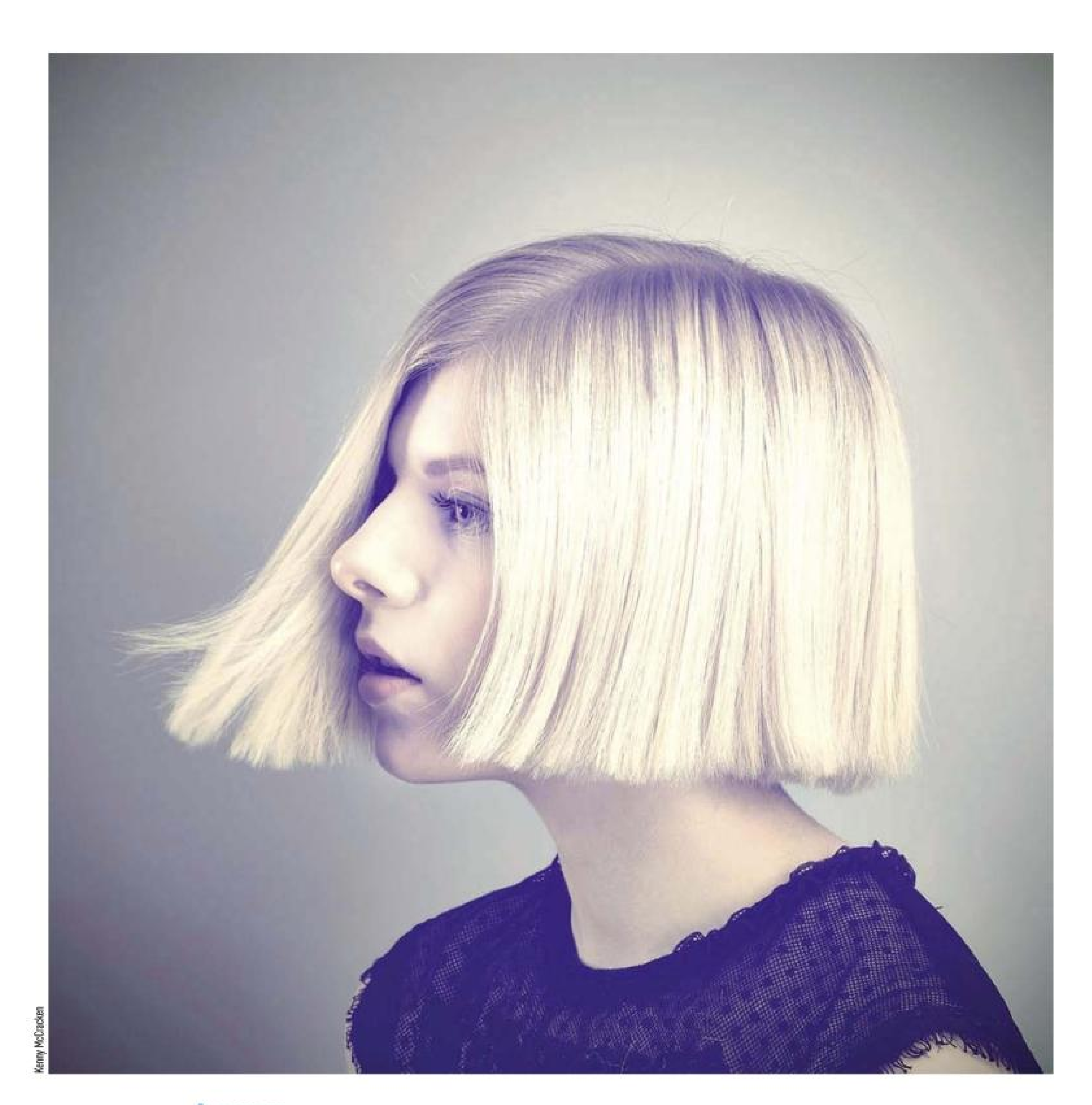
Issu de la fameuse scène d'Atlanta, aux Etats-Unis, ILoveMakonnen a fait péter les compteurs YouTube en 2014 avec *Tuesday*, son gros featuring avec Drake. Celui-ci ne s'y est pas trompé en entendant dans la voix de ce garçon un indicateur de l'avenir où le prisme du hip-hop tisse toujours plus de liens entre rap, pop et r'n'b. Car oui, ILoveMakonnen chante autant qu'il rappe, sans complexes ni dans un registre ni dans l'autre. Après Brodinski, c'est récemment avec Santigold qu'il a signé une collaboration. A la manière de Young Thug, il devient une plus-value musicale ultra-efficace : tout le monde voudra bientôt son "feat." avec ILoveMakonnen. **M. de A.**



Juan Branco

26 ans, activiste

Si son nom le renvoie inexorablement à la figure de son père Paulo, célèbre producteur de cinéma, Juan Branco creuse un sillon très personnel aux confins du monde des arts, de l'université, de la politique et du militantisme tout-terrain. Après avoir beaucoup travaillé sur les questions du numérique, et bataillé contre la loi Hadopi aux côtés du candidat François Hollande en 2012, Juan vole depuis de ses propres ailes. De Sciences-Po à Yale, de Normale sup à la presse, il est autant journaliste qu'étudiant éternel ou théoricien politique, passionné par les questions de violence de masse, de droit international, de libertés publiques à l'heure d'internet, mais aussi de cinéma. Il voyage, discute avec Jean-Luc Godard, Julian Assange, Baltasar Garzón, Noam Chomsky ou Alain Badiou… Il incarne la figure du nouveau militant nomade, déterritorialisé, ouvert à tout ce qui agite le monde et attentif aux forces négatives qui le plombent. **JMD photo Manuel Braun pour Les Inrockuptibles**



Kenny McCracken

Aurora

20 ans, musicienne

Menue, un visage de poupée, des cheveux d'ange, mais tous ceux qui ont écouté les morceaux vastes et puissants de la jeune et précoce Norvégienne Aurora, et surtout tous ceux qui l'ont vue affirmer sa personnalité magnétique sur scène, confirmeront que les apparences sont traîtresses : l'elfe nordique planque une future géante de la pop globale, une supernova en devenir, une voix médusante née dans un territoire magique où se mêleraient les délicatesses de Joanna Newsom, l'attrait immédiat de Lorde, la mélancolie en Technicolor de Lana Del Rey ou les airs viciés de Fever Ray. Après un maxi célébré par tous, et avant un premier album à paraître bientôt, l'un de ses titres les plus récents et tubesques s'intitule *Conqueror*... **T. B.**



Collection automne-hiver 2015, Ebonics Lookbook

photo courtesy Rachel Chandler/Victoria and Albert Museum, London

Grace Wales Bonner

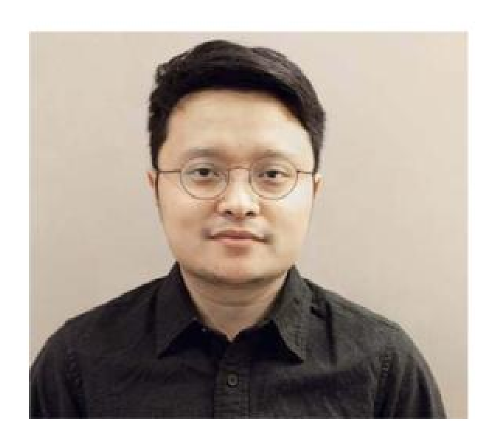
23 ans, styliste

Cette jeune diplômée du Central Saint Martins (cuvée 2014) est une des meilleures images de l'effervescence de la scène mode londonienne, dans le sillage des Craig Green ou Jonathan Anderson aujourd'hui confirmés : jeune, un poil décadente, irrévérencieuse. Cette Anglo-Jamaïcaine s'emploie à jeter des ponts entre idées du luxe et de l'opulence à l'européenne et exploration d'une identité noire africaine qu'elle a qualifiée de *"très réelle, ancrée dans la réalité"*. Pour créer sa mode, pour le moment exclusivement masculine (elle envisage de travailler pour les femmes), elle dit avoir pour influences la blaxploitation et des cinéastes tels que Mario Van Peebles. Sa dernière (très forte) collection, intitulée Spirituals et présentée à Londres en janvier 2016, s'inspirait des harmonies chantées par les esclaves aux Etats-Unis. Mix de *tailoring* à l'anglaise et de formes plus contemporaines, ses silhouettes offrent une masculinité noire troublante, androgyne et sexy. **G. S.**

Bi Gan

25 ans, cinéaste

Nom : Bi. Prénom : Gan. Ou le contraire ? Quel que soit son sens, un blaze plus rapide à mémoriser et à prononcer qu'Apichatpong Weerasethakul, mais peut-être une puissance comparable de cinéma en provenance d'Asie. Cette tête à lunettes de premier de la classe, repéré dans un festival hong-kongais avec son court métrage *Diamond Sutra*, a surgi dans le ciel cinéphile mondial au Festival de Locarno avec son premier long : *Kaili Blues*, une splendeur. Avec sa mélancolie, sa poésie, son plan-séquence sinueux de quarante minutes, son brouillage entre rêve et réalité, ses strates temporelles, sa plongée en Chine profonde, *Kaili Blues* dispense un grand souffle émotionnel et formaliste, évoquant aussi bien Hou Hsiao-hsien que Jia Zhangke.
En cinéma aussi, les trente prochaines années appartiendront à la Chine. **S. K.**
photo Renaud Monfourny



NOUS PRODUCTIONS
PRÉSENTE EN CONCERT À PARIS

ANGEL HAZE
11/02 BELLEVILLOISE

MOVITS !
SAM. 20/02 BOULE NOIRE

CAGE THE ELEPHANT
22/02 TRABENDO COMPLET

ANDERSON .PAAK
24/02 BELLEVILLOISE COMPLET
01/03 BELLEVILLOISE COMPLET

MASSIVE ATTACK
VEND. 26/02 ZÉNITH
SAM. 27/02 ZÉNITH COMPLET

DENZEL CURRY
SAM. 27/02 MAROQUINERIE

WALK THE MOON
28/02 TRABENDO COMPLET

SILVERSUN PICKUPS
SAM. 05/03 BOULE NOIRE

THE UNDERACHIEVERS
SAM. 19/03 MACHINE DU MOULIN ROUGE

DIIV
06/04 FLÈCHE D'OR

LEON BRIDGES
1RE PARTIE ANDRA DAY
11/04 CIGALE

XAVIER RUDD
14/04 TRIANON

LUCIUS
14/04 MAROQUINERIE

VANT
14/04 THÉÂTRE DES ÉTOILES

MATT SIMONS
VEND. 22/04 MAROQUINERIE
+ EN TOURNÉE

LOGIC
26/04 TRABENDO

PUSHA T
26/04 TRIANON

MAC MILLER
03/05 TRIANON

IGGY
POP POST POP DEPRESSION
15/05 GRAND REX COMPLET

JACK GARRATT
17/05 MAROQUINERIE

JAMIE LAWSON
18/05 THÉÂTRE DES ÉTOILES

AFROPUNK
SAM. 04/06 TRIANON
DIM. 05/06 TRIANON

HYPHEN HYPHEN
28/06 TRIANON

KEREN ANN
SAM. 15/10 OLYMPIA

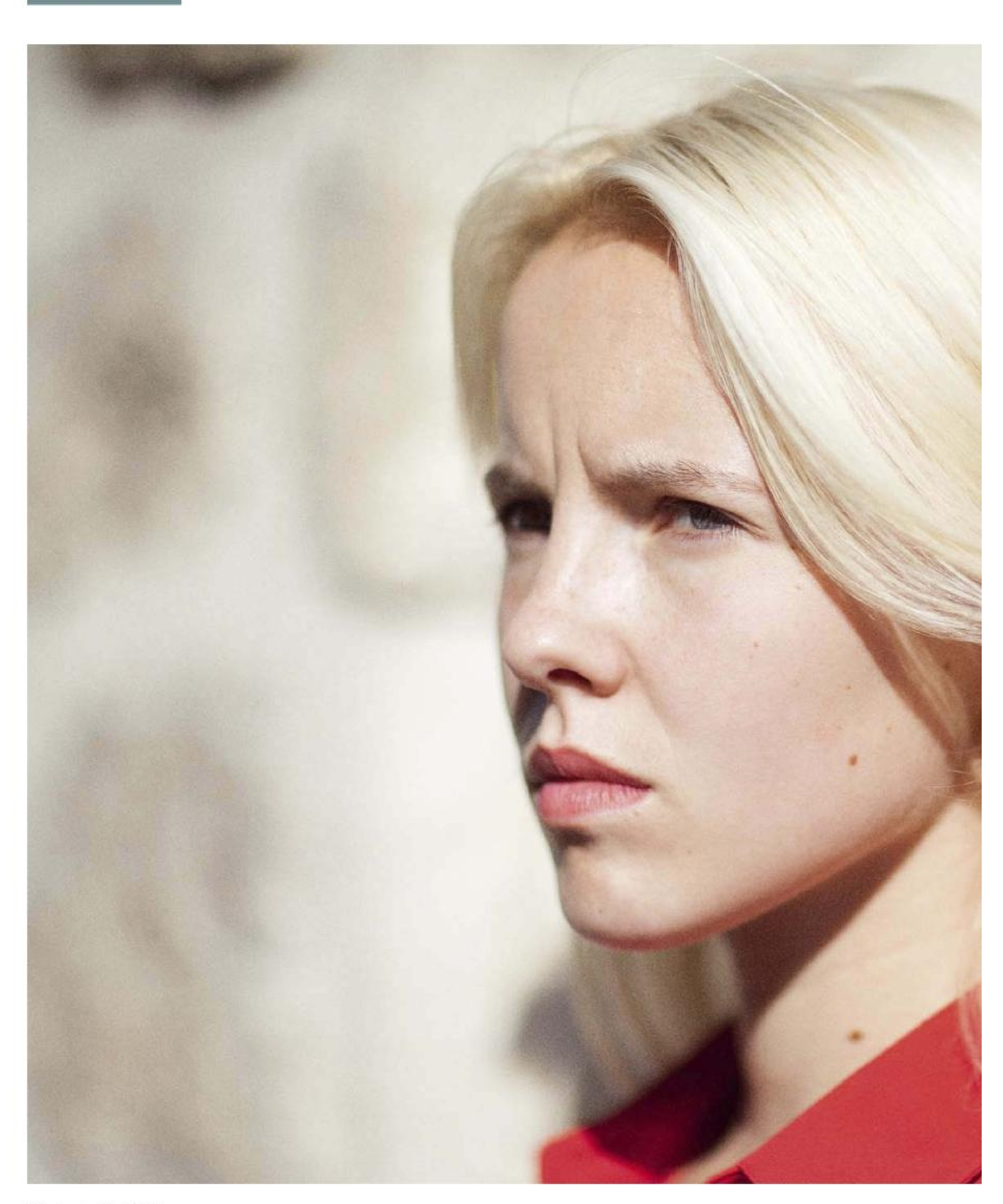
RETROUVEZ TOUS
NOS CONCERTS ET TOURNÉES
SUR NOUSPRODUCTIONS.COM

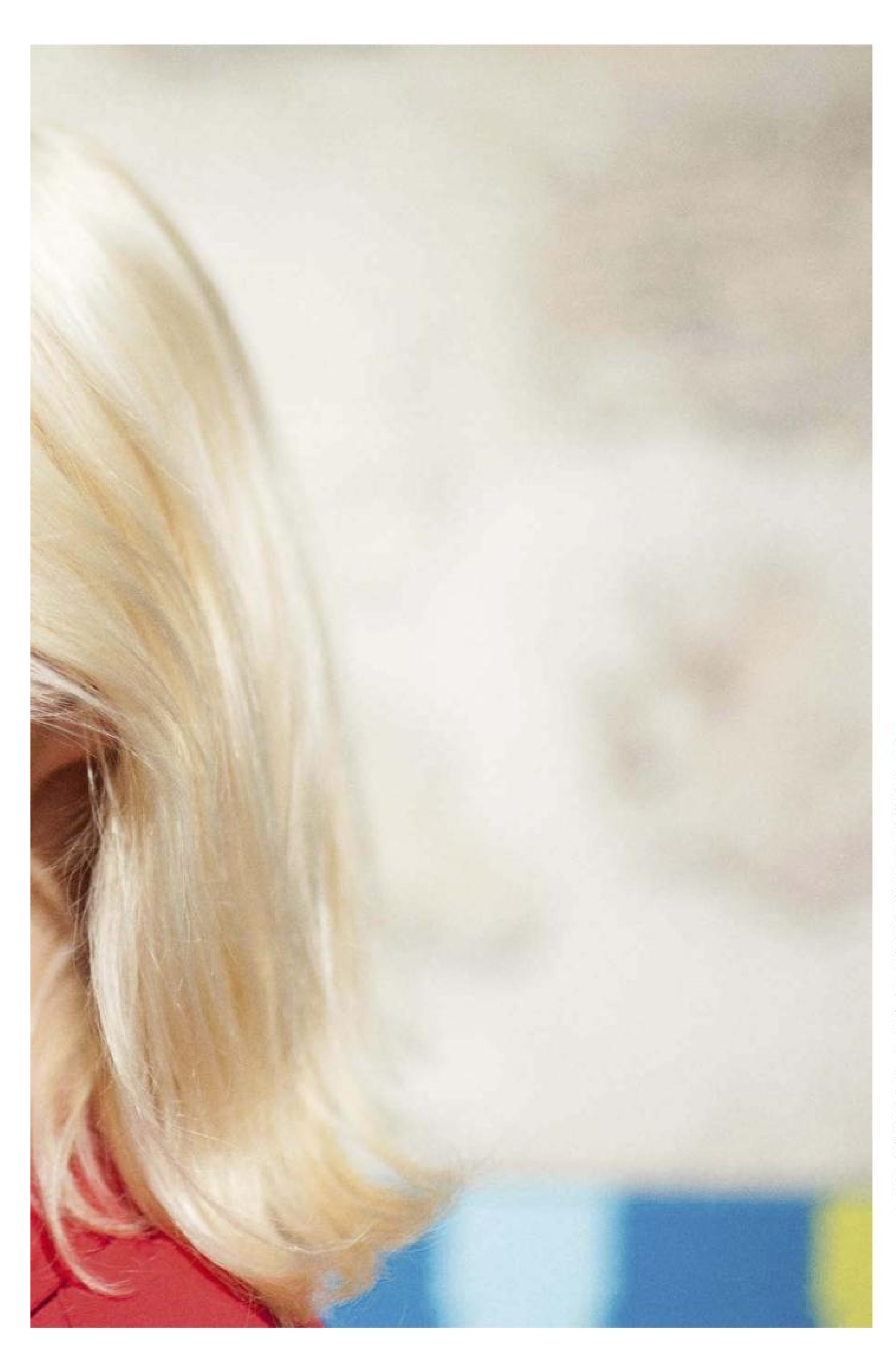
NOUSPRODUCTIONS NOUSPROD NOUSPRODUCTIONS
LOCATIONS AVOSBILLETS.COM & POINTS DE VENTE HABITUELS

NS
NOUS PRODUCTIONS

* Réalisation: www.comme-quoi.fr

Licences Nous Productions 2.142638 / 39





Cécile Coulon

25 ans, écrivaine
Née en 1990 à Clermont-Ferrand, cette jeune romancière a déjà publié sept romans. Remarquée dès 2010 avec son deuxième, *Méfiez-vous des enfants sages*, Cécile Coulon aime revisiter les genres (comme le polar) et injecter à la littérature ce qui souvent reste à l'extérieur. Elle a écrit une thèse sur les rapports entre le sport et la littérature, et a consacré *Le Cœur du pélican* (2015) à la course à pied.
N. K. photo Geoffroy de Boismenu pour Les Inrockuptibles



Panayotis

17 ans, humoriste
Ce garçon a décidé de n'être surtout pas raisonnable en rejoignant, en septembre 2015, l'équipe du *Petit Journal* de Canal+. Une fois par semaine, il délaisse les salles de cours de sa terminale S à Evry pour aller faire le mariole sur les trottoirs de Paris et prendre à partie des passants décontenancés par sa folie douce. Repéré sur Vine et YouTube où il s'agite depuis l'âge de 13 ans avec des sketches désopilants, Panayotis prolonge une vieille tradition d'humour télévisuel, faisant du micro-trottoir le lieu et le moment d'une rencontre à la fois gênante et hilarante, hilarante parce que gênante. Après son bac, on ne sait pas ce qu'il préparera mais on peut craindre le pire... c'est-à-dire le meilleur. **JMD**
photo Audoin Desforges pour Les Inrockuptibles

Le Crédit Mutuel donne le LA

FESTIVAL

WE LOVE GREEN

MUSIC ART FOOD NATURE

SAMEDI **4** JUIN 2016 & DIMANCHE **5** JUIN 2016

LCD SOUNDSYSTEM
PJ HARVEY
AIR
DIPLO
PNL
HOT CHIP
AMON TOBIN DJ
HUDSON MOHAWKE LIVE
FLOATING POINTS LIVE
FKJ
KELELA
ÂME
L'IMPERATRICE
FATIMA YAMAHA
SUPERPOZE
JACQUES

& MANY MORE.

BOIS DE VINCENNES, PARIS

PRÉVENTES
SUR WELOVEGREEN.FR
& FNAC

















Le Monde STYLIST A NOUS PARIS tsugi nova LE GRAND MIX lesinRocKuptibles



Dr.one

de 22 à 25 ans, six stylistes

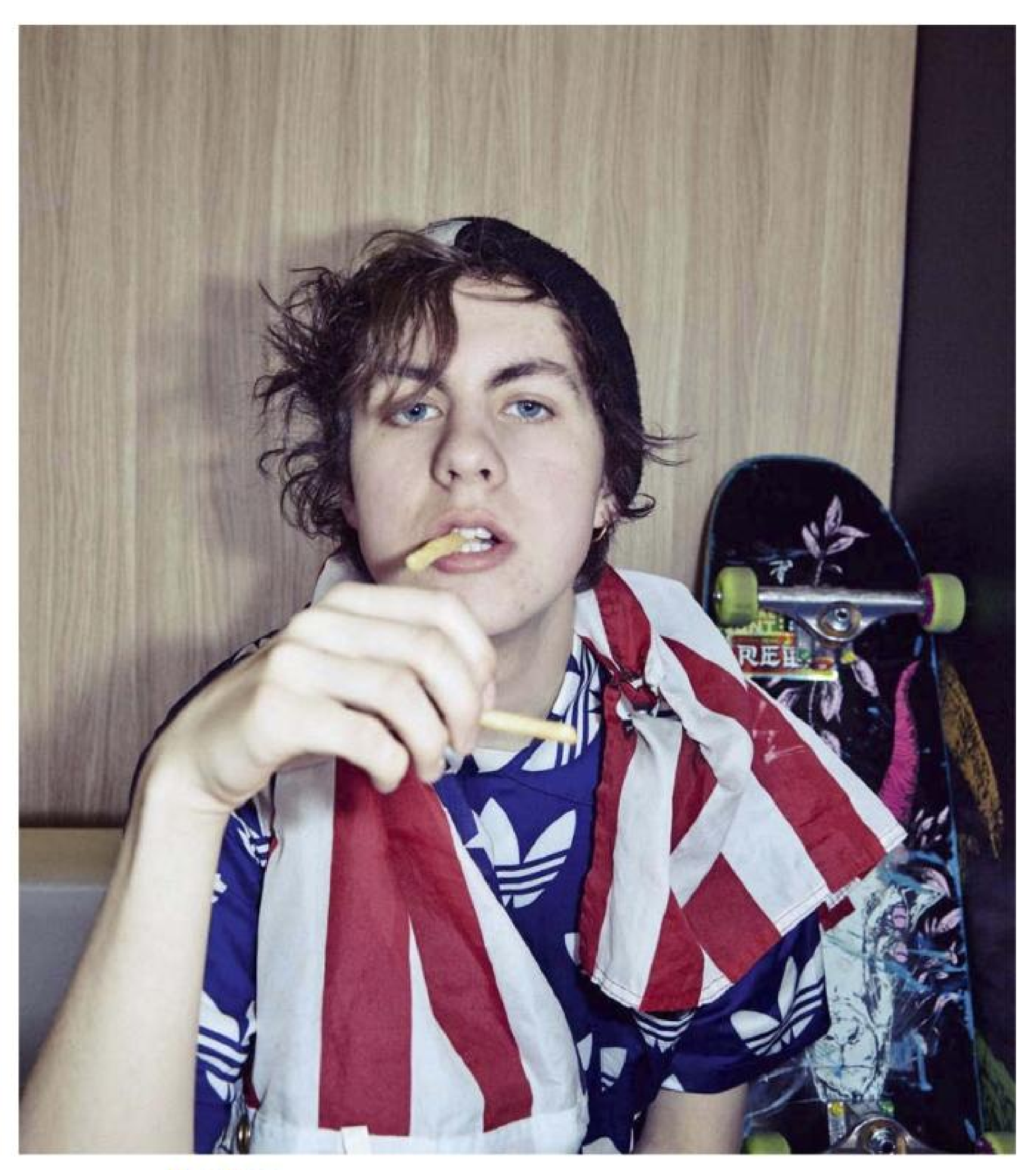
Le nom de ce collectif, créé en mars 2014, suffit à nous plonger dans cet univers technologique empli de références futuristes. Gilet pare-balles restructuré, djellaba en tissu réfléchissant, chemise aux motifs pixelisés, Dr.one expérimente des matières et tissus innovants inspirés du vestiaire *techwear*. Des pièces qui s'effaceraient presque derrière l'univers puissant élaboré par ce collectif, dont les deux fondateurs sont diplômés des studios Berçot, et qui compare son processus créatif à celui d'un *"auteur de science-fiction"*, entre inspirations *Blade Runner* et *2001 : l'odyssée de l'espace*. Dr.one entretient également des liens ténus avec la scène électronique française – Brodinski, Elliott Causse ou Jacques, pour lesquels des vêtements, des clips ou des visuels ont été créés. **C. F.**

Collection zerô, automne-hiver 2016-2017

PRIMAVERA SOUND 2016
BARCELONA
1 - 5 JUIN

+++ · A.R. KANE · ACTION BRONSON · AIR · ALBERTO MONTERO
ALESSANDRO CORTINI · ALEX G · ALGIERS · ALIMENT · ANDY SHAUF · ANGEL WITCH
ANIMAL COLLECTIVE · AUTOLUX · AUTUMN COMETS · BABY DEE · BARDO POND
BARRY HOGAN DJ · BATTLES · BAYWAVES · BEACH HOUSE · BEACH SLANG · BEAK>
BEAROID · BEIRUT · BEN WATT BAND feat. Bernard Butler · BIG SUMMER
BLACK LIPS · BOREDOMS · BRADFORD COX · BRIAN WILSON performing Pet Sounds
C+C=MAXIGROSS · C. TANGANA · CABARET VOLTAIRE · CADENA · CALA VENTO
CAR SEAT HEADREST · CARLA* · CASS McCOMBS · CAVERN OF ANTI-MATTER
CHAIRLIFT · THE CHILLS · DJ COCO · CURRENT 93 · DâM-FunK · DANIEL GON
DAUGHTER · DAVE P · DEERHUNTER · DERADOORIAN* · DESTROYER · DIE KATAPULT
DINOSAUR JR. · DOBLE PLETINA · DOWNTOWN BOYS · DRIVE LIKE JEHU · DUNGEN
EL ÚLTIMO VECINO · EMPRESS OF · ESPERIT! · EVIAN CHRIST · EXPLOSIONS IN THE SKY
FASENUOVA · FLOATING POINTS (live) · FREDDIE GIBBS · GOAT
GRUPO DE EXPERTOS SOLYNIEVE · THE HANDCLAPPERS · HAR MAR SUPERSTAR
HO99O9 · HOLLY HERNDON · HOLÖGRAMA · HUDSON MOHAWKE (dj set) · INSPIRA
INVISIBLE HARVEY · ISLAM CHIPSY & EEK · THE JAMES HUNTER SIX · JAY ROCK
JENNY HVAL · JESSY LANZA · JOANA SERRAT · JOHN CARPENTER · JULIA HOLTER
JULIEN BAKER · KAMASI WASHINGTON · KIASMOS · DJ KOZE
THE LAST SHADOW PUPPETS · LCD SOUNDSYSTEM · LOOP · LOS CHICHOS
LUBOMYR MELNYK · MACEO PLEX · MANEL · MAR OTRA VEZ* · MBONGWANA STAR
MODERAT · MOSES SUMNEY · MUDHONEY · MUERAN HUMANOS
MY EXPANSIVE AWARENESS · NAO · NEIL MICHAEL HAGERTY & the Howling Hex
NEON INDIAN · NOTHING PLACES · OLD KING COLE YOUNGER · OPTIMO (ESPACIO)
ORCHESTRA BAOBAB · PACOSAN · PÁJARO JACK · PANTHA DU PRINCE
PARQUET COURTS · PJ HARVEY · POWER BURKAS · PROTOMARTYR
PSYCHIC TV/ PTV3* · PUMUKY · PUSHA T · PXXR GVNG · RADIOHEAD
RAN RAN RAN · REDTHREAD · DJ RICHARD · RICHARD DAWSON · RICHARD HAWLEY
ROBERT FORSTER · ROOSEVELT · ROYAL HEADACHE · THE SAURS · SAVAGES
SELDA feat. Boom Pam · SG LEWIS* · SHEER MAG · SHELLAC · SHINKIRO · SHURA
SIBERIAN WOLVES · SIGUR RÓS · SIX ORGANS OF ADMITTANCE · STEVE GUNN
SUEDE · SUUNS · TAME IMPALA · THEE OH SEES · TITUS ANDRONICUS · TORTOISE
TWIN DRAMA · TY SEGALL and The Muggers · U.S. GIRLS · UNIVERS · UNSANE
VENOM · VINCE STAPLES · VIVA BELGRADO · WHITE FENCE · WHITE REAPER
WILD NOTHING · WIND ATLAS · YOUNGHUSBAND

*Consultez la programmation par jour sur www.primaverasound.es



Rat Boy

19 ans, musicien
Rat des villes ou rat des champs ? Résolument Rat Boy des villes, tant ce jeune banlieusard incarne le grand mélange sonique de Londres où se télescopent dans l'affolement les musiques venues de partout en un joyeux foutoir, un joli défouloir. Car la gouaille mais aussi l'insolente classe mélodique de Rat Boy l'inscrivent dans une glorieuse tradition régionale qui, de Clash à Damon Albarn, des Libertines aux Streets, fait la noblesse des trottoirs d'Angleterre. Rat Boy, de son vrai nom Jordan Cardy, est depuis deux ans déjà le grand prétendant au trône anglais, son chroniqueur surdoué et branleur du désœuvrement, l'éternel espoir d'un (mauvais) genre qui refuse, avec une distinction et une morgue folles, de choisir entre rock, pop, lo-fi ou hip-hop – mais fait les poches de tout le monde. Avec les chansons sans collier de Rat Boy, les étiqueteurs se préparent des nuits blanches et des dépressions. L'année du rat, ça sera les années à venir. **JDB**

Lola Gonzàlez

27 ans, plasticienne
On a traversé l'année 2015 en compagnie de Lola Gonzàlez et sa bande d'amis. Après les attentats du 13 novembre, c'est elle que nous sommes allés voir, tant ses dernières œuvres offraient des échos troublants avec les événements et le climat ambiant : vidéos, jeux de rôle et performances dans lesquelles on regarde grandir, sous l'ombre d'une menace jamais formulée, une génération de trentenaires inquiète et inquiétante mais toujours soudée. Totalement singulière dans le paysage français où elle remet au centre du jeu deux notions passablement oubliées, la communauté et l'émotion, Lola Gonzàlez, formée à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Lyon et représentée aujourd'hui par l'une des galeries les plus pointues de Belleville (Marcelle Alix), a un avenir radieux devant elle. **C. M.**
photo Frédéric Stucin pour Les Inrockuptibles





Alex Welsh/The New York Times/Redux/RÉA

Rachel Rose

30 ans, vidéaste
Née à New York, cette vidéaste est exemplaire de la génération des *digital natives*. Si ce n'est pas elle qui s'imposera dans les trente ans à venir, ce sera à coup sûr cette mouvance post-internet dans laquelle elle circule aux côtés d'une Camille Henrot ou d'un Ed Atkins, entre autres. Hypnotiques, ses montages vidéo naviguent entre différents régimes d'images de toutes les époques, des peintures de Nicolas Poussin à la vidéo amateur. Loin de la mode, elle interroge l'histoire et notre condition de mortels. Rachel Rose fait un départ fulgurant et plein de promesses : après son premier *solo show* en 2014 dans la galerie émergente Hight Art à Paris, elle se retrouve propulsée pour d'autres expos à la Serpentine Gallery de Londres ou au Whitney Museum de New York. Compagne de l'artiste Ian Cheng connu pour ses films d'animation déroutants, elle a déjà intégré le groupe d'artistes que consulte la Fondation Luma à Arles. Un signe pour l'avenir. **Jmx**

NORD-OUEST PRÉSENTE

CE SENTIMENT DE L'ÉTÉ

ANDERS DANIELSEN LIE
JUDITH CHEMLA

UN FILM DE
MIKHAËL HERS

" LA RÉINVENTION DU FILM D'AMOUR "
Télérama

" UN BOULEVERSANT CHÂTEAU DE CARTES D'ÉMOTIONS "
Les Cahiers du Cinéma

PYRAMIDE

AU CINÉMA LE 17 FÉVRIER

















Jacques

24 ans, musicien
Avec son premier ep (et sa coupe de cheveux pas banale), Jacques a donné un bon coup de pied dans la fourmilière de la nouvelle scène française. Il y a mis des beats secs de techno et quelques boucles de sons enregistrés dans la nature, en pimentant le tout d'une approche toute personnelle de la mise en scène. Pour s'en rendre compte, il faudra fouiller sur internet et trouver quelques-unes de ses vidéos où Jacques décline, par exemple, le phénomène de "vortex" (percer des perceuses, scotcher du scotch, défenestrer une fenêtre, balayer des balayettes...). Bref, le garçon est un peu comme Salut C'est Cool ou Flavien Berger : pour lui, la musique n'a de sens qu'augmentée par l'image et l'art du bricolage. Cette curiosité sans fin a d'ailleurs donné son titre au premier ep de Jacques : *Tout est magnifique*. On confirme. **M. de A.**

2006 - 2016

LE MUSÉE DU QUAI BRANLY A 10 ANS...

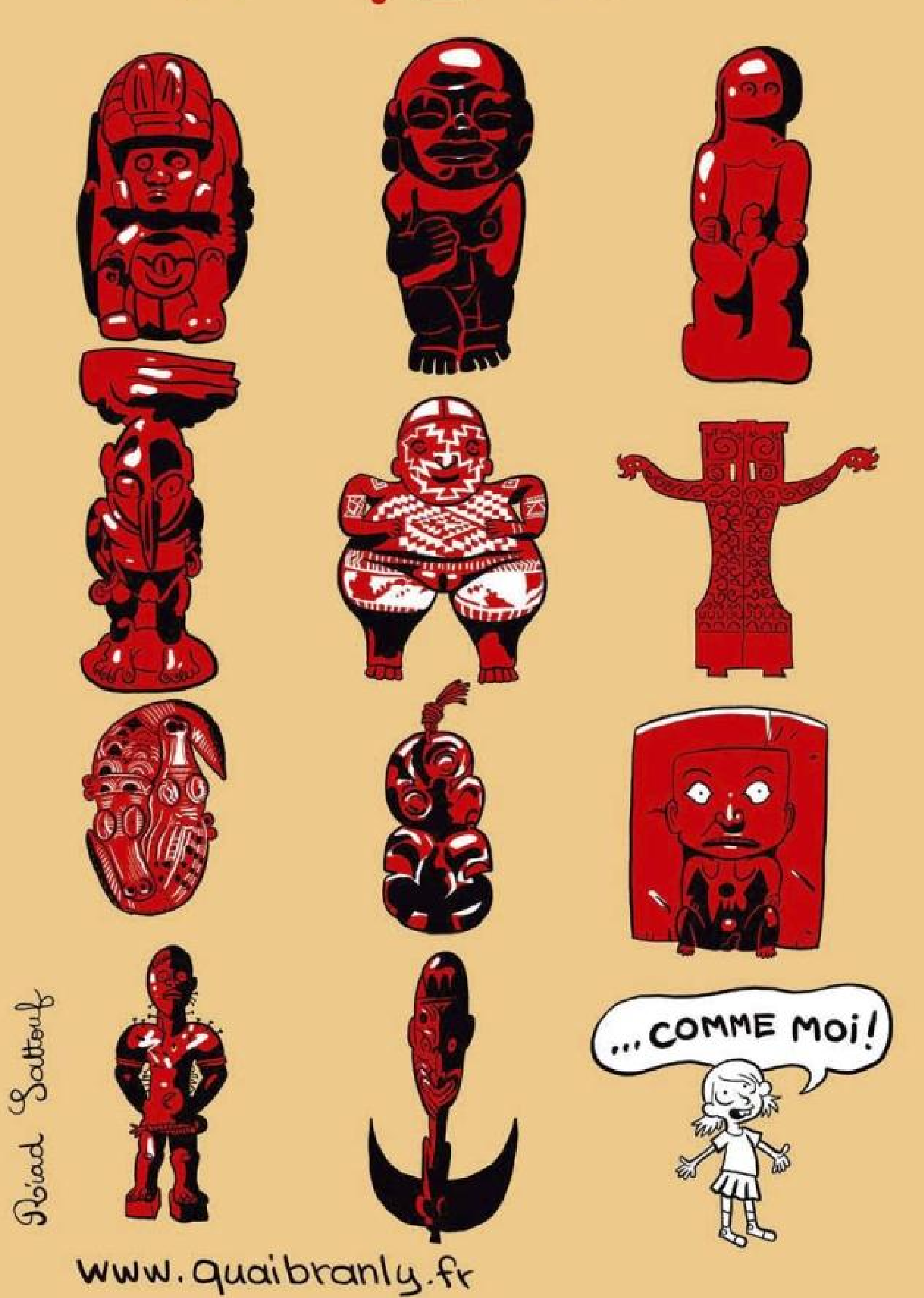




image extraite de *Cibele*, courtesy Nina Freeman

Nina Freeman

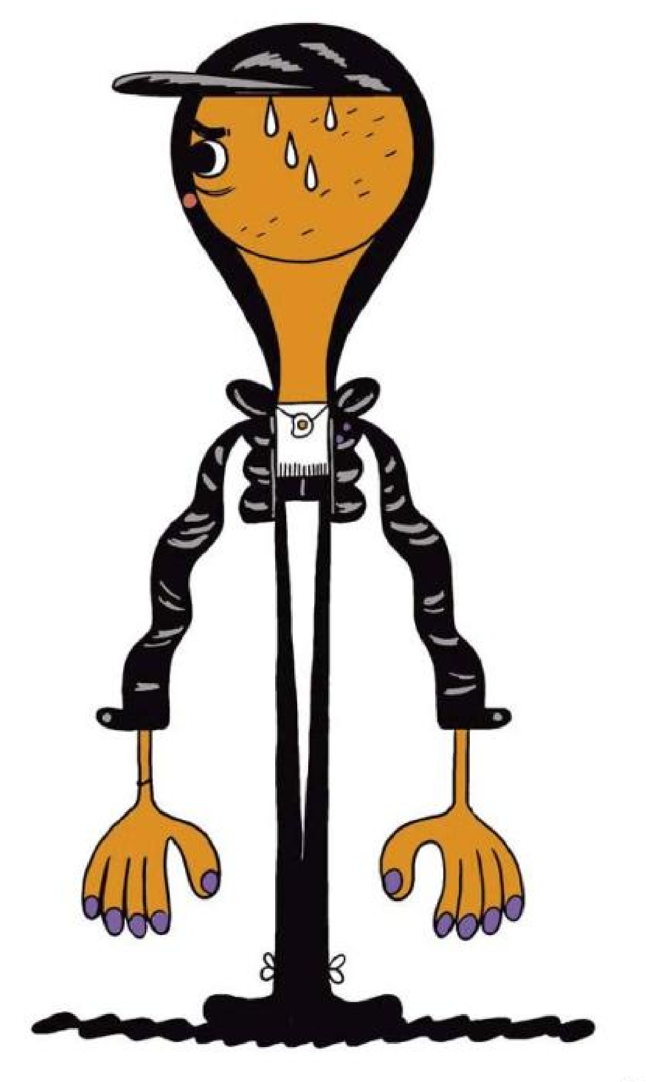
26 ans, game designer

Nina Freeman est emblématique d'une nouvelle génération de game designers qui fait tranquillement exploser les frontières du jeu vidéo et réconcilie l'underground avec le (quasi)-mainstream. Tout en passant ses week-ends sur *Final Fantasy* ou *Splatoon*, la jeune Américaine conçoit des jeux sidérants d'audace et largement autobiographiques qui parlent de manga, de poésie, d'amour et de sexe (à l'image de *How Do You Do It?* qui nous met dans la peau d'une fillette de 11 ans). Après avoir bouclé l'enthousiasmant *Cibele*, collage ludique d'un nouveau genre qui place le joueur au cœur d'une *teen love story* sur fond de jeu en ligne, cette *"poétesse punk du jeu vidéo"* (l'expression est du *Guardian*) a rejoint l'équipe du studio indé Fullbright *(Gone Home)* sur le développement de l'aventure spatiale *Tacoma*, l'un des jeux les plus attendus de 2016. **E. H.**



Michael DeForge

29 ans, dessinateur
Né à Ottawa, Michael DeForge a découvert la bande dessinée et appris à dessiner grâce à la collection de BD de son père, fan de superhéros. Parallèlement à son travail de designer pour la délirante série animée *Adventure Time*, ce Canadien a publié de très nombreux récits courts et a coédité des fanzines et plusieurs anthologies de BD. Son premier long récit, *La Fourmilière*, a été publié aux Etats-Unis en 2014 et témoigne parfaitement de son humour unique, de son solide sens de la narration et de son goût radical pour l'étrange et l'absurde – qu'il sublime par son dessin, minutieux, surréaliste, entre le macabre et l'élégiaque.
Son travail a déjà été récompensé outre-Atlantique par plusieurs Ignatz Awards, les récompenses de la BD indépendante. Les éditions suisses Atrabile publient son œuvre en français et son nouveau recueil d'histoires courtes, *Dressing*, sort courant février. **A.-C. N.**



autoportrait de Michael DeForge



Vera Kichanova

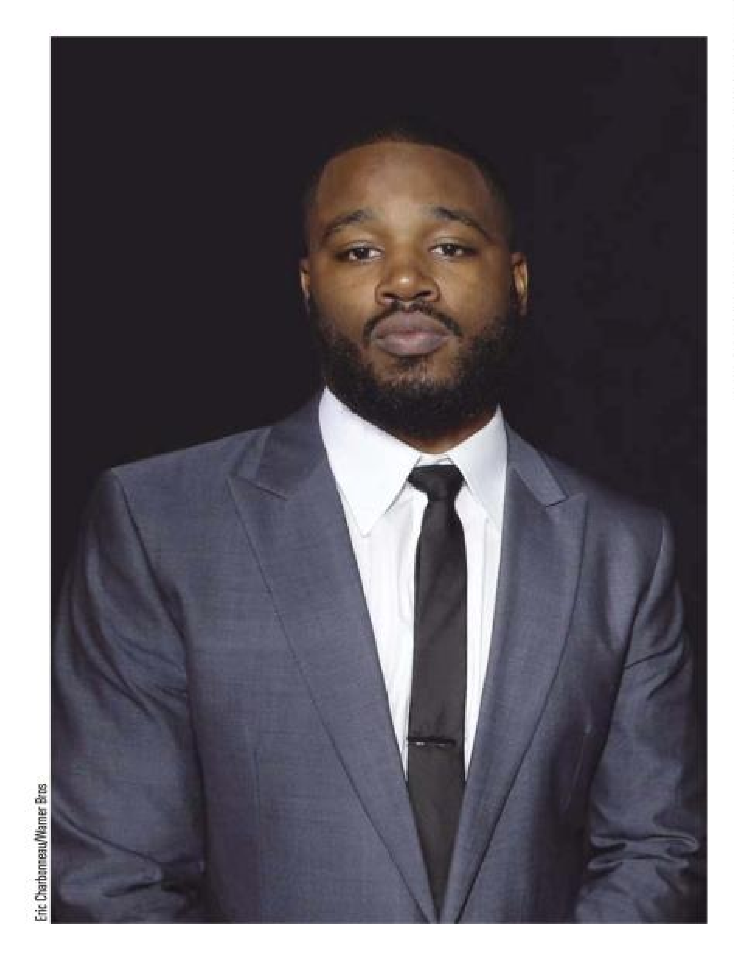
24 ans, journaliste, activiste

Lunettes arty et tatouage libertaire, Vera Kichanova fait partie du cercle restreint des activistes qui s'opposent au système Poutine. Cette Moscovite s'est fait connaître en tenant tête à Medvedev alors qu'il prononçait une conférence devant de "faux étudiants". Depuis 2012, elle a été arrêtée à six reprises. Journaliste passée par le journal d'opposition *Novaya Gazeta*, elle est élue à 22 ans aux élections municipales pour le parti libertaire. Dans les médias, elle tient tête aux apparatchiks, ce qui lui vaudra agressions et descentes de police. En 2015, elle fuit la pression à Kiev où elle est de tous les think tanks sur la démocratie de l'après-Maïdan. **A. L.**

Ryan Coogler

29 ans, cinéaste

Creed est l'une des plus belles surprises de ce début d'année, un *update* sensible et malin de la vieille franchise *Rocky*. L'auteur de ce carton critique et public inattendu (160 millions de dollars de recettes) est un mec d'Oakland au CV encore léger : Ryan Coogler. Révélé en 2013 à Sundance avec son premier long, *Fruitvale Station* – imparfaite mais saisissante reconstitution d'un crime raciste qui avait défrayé la chronique aux Etats-Unis –, cet ancien footballeur professionnel poursuit une œuvre hyperpolitique, explorant l'identité noire américaine au cœur d'un cinéma de genre mainstream. Son prochain défi : réaliser le premier film Marvel consacré à un superhéros noir – le furieux Black Panther. Sortie prévue en 2018. Un nouveau chapitre dans l'ascension fulgurante du gars Coogler. **R. B.**


Eric Charbonneau/Warner Bros





PRÉSENTE

EN CONCERT À PARIS

ARTHUR BEATRICE
·16 FÉVRIER·
BADABOUM

ALESSIA CARA
·14 MARS·
ALHAMBRA

MURA MASA
·15 MARS·
CAFÉ DE LA DANSE

BURAKA SOM SISTEMA
·4 MARS·
TRABENDO

BATTLES
·25 MARS·
LA CIGALE

DR DOG
·22 AVRIL·
BADABOUM

CHAIRLIFT
·8 MARS·
BADABOUM

ANIMAL COLLECTIVE
+ GFOTY
·9 AVRIL·
LA CIGALE

THE LUMINEERS
·27 AVRIL·
TRIANON

PETITE NOIR
·9 MARS·
MAROQUINERIE

NAO
+ DEMO TAPED
·12 AVRIL·
BADABOUM

MUMFORD & SONS
·22 MAI·
ZENITH

FESTIVAL À NOUS PARIS FIREWORKS

·DU 24 AU 29 FÉVRIER 2016·
TRIANON – TRABENDO – BADABOUM – POINT EPHÉMÈRE

OH WONDER, ONEOHTRIX POINT NEVER, BAIO, LA PRIEST, HINDS, C DUNCAN, FRANCES, EMPRESS OF, IÑIGO MONTOYA, BEACH BABY, TEN FÉ, SASHA SIEM...

WWW.SUPERMONAMOUR.COM















courtesy Simon Roussin

Simon Roussin

29 ans, dessinateur
Né en 1987, diplômé des Arts déco de Strasbourg, Simon Roussin a publié depuis 2010 une poignée d'albums qui réinventent la BD de genre et déclinent avec brio ses thèmes de prédilection : le héros, l'aventure. Il réalise de nombreuses illustrations pour la presse (*So Film*, *XXI*, *Sunday Times Magazine*…) et a fondé la revue *Nyctalope* avec Marion Fayolle et Matthias Malingrëy. Travaillée avec des à-plats de couleur au feutre ou en noir et blanc à la palette, l'esthétique de Simon Roussin est faite de lumière et de contrastes, et elle est toujours mise au service d'une narration rythmée, aux dialogues percutants et poétiques. Les éditions L'Employé du Moi viennent de rééditer son premier récit, *Robin Hood*, et son prochain album, *Prisonnier des glaces* – qui inaugure un cycle de livres sur l'aéropostale intitulé *Les Ailes brisées* –, paraîtra en mars aux éditions 2024. **A.-C. N.**

DANSE | THÉÂTRE | RENCONTRES

TRAVERSÉES AFRICAINES

9 MARS ▶ 16 AVR. 2016

9 ▶ 12 MARS | DANSE
Objet principal du voyage
Herman Diephuis

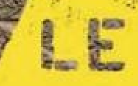
17 ▶ 18 MARS | DANSE
PerformerS
Auguste Ouedraogo
Bienvenue Bazié

23 ▶ 26 MARS | DANSE
Cahier d'un retour au pays natal
Aimé Césaire,
Daniel Scahaise

30 MARS ▶ 2 AVRIL | DANSE
Africa | Peter Verhelst

7 ▶ 8 AVRIL | DANSE
Rupture | Simon Abbé

13 ▶ 16 AVRIL | DANSE
Machin la Hernie
Sony Labou Tansi,
Jean Paul Delore



LE
—
LA SCÈNE INTERNATIONALE FRANCOPHONE
—
TARMAC

159 AVENUE GAMBETTA | 75020 PARIS
RÉSERVATIONS | 01 43 64 80 80 | WWW.LETARMAC.FR



















Simon Skipper

Rosio Sanchez

30 ans, chef
Dans les cuisines du Noma, à Copenhague, élu plusieurs fois meilleur restaurant du monde, Rosio Sanchez a été nommée chef pâtissière à l'âge de 25 ans. Après un passage au *food lab* du même lieu, où sont inventés et testés les plats, l'Américaine a ouvert en juin 2015 un stand de tacos au marché Torvehallerne, en plein centre de la capitale danoise ! Un hommage à sa famille d'origine mexicaine, mais aussi la preuve que l'avenir de la cuisine se joue dans les glissements a priori improbables. De la haute cuisine expérimentale à la street-food de confort, les hiérarchies s'effacent grâce à une génération antisnob en passe de prendre le pouvoir. **O. J.**



photo Chiara Valle Vallomini

Noé Soulier

29 ans, chorégraphe

En guise de site internet, Noé Soulier s'offre un tumblr sans esbroufe. Sur la page d'accueil, une esquisse et des mots comme "objectivité", "rythme", "langage", "environnement". En quelques pièces, son nom s'est imposé : qu'il travaille sur le vocabulaire classique ou sur une approche plus conceptuelle, sa danse affiche une surprenante maturité. Dans le récent *Removing*, il trouve une partie de son inspiration à partir du jiu-jitsu. Il faudra compter sur ce chorégraphe, ancien étudiant en philosophie qui s'affranchit des cadres trop rigides, aussi à l'aise dans un théâtre que dans un jardin. D'une compagnie de ballet à un solo, Noé Soulier s'adapte sans jamais plier. Surtout, il crée sans attaches géographiques : le monde (de la danse) lui appartient. **P. N.**


EXPOSITION
16 DÉCEMBRE
2015
18 AVRIL
2016
ANSELM
KIEFER
ANSELM
KIEFER
arte
Le Point
Time Out
Paris
UGC
inter
Avec le soutien de
GALERIE THADDAEUS ROPAC
Centre
Pompidou



Caroline Poggi & Jonathan Vinel

25 et 27 ans, cinéastes
Leur première réalisation commune, *Tant qu'il nous reste des fusils à pompe*, gagnait il y a deux ans l'Ours d'or du meilleur court métrage à Berlin, avant de séduire des dizaines de festivals. Des milices venues d'ailleurs y arpentaient des zones pavillonnaires bien d'aujourd'hui, *shotgun* à la main, se livrant à d'étranges rituels d'intronisation sur un bel ado encore endeuillé par le suicide de son meilleur ami. L'imaginaire du tandem Poggi et Vinel (alliance scellée depuis par quelques autres courts) mêle l'actuel et le rêvé, l'intime et le fantastique, avec toujours une violence sourde et une sensualité qui les placent parmi les meilleurs espoirs du court métrage français. Leur premier long, *Jessica Forever*, lancera une bande de jeunes guerriers (encore) en quête d'un monde où vivre en paix. Tournage attendu l'été prochain. **T. R.**
photo Guillaume Belvèze pour Les Inrockuptibles



Anastasia Colosimo

26 ans, chercheuse
Cette doctorante en science politique à Sciences-Po, où elle enseigne l'histoire du blasphème et de la liberté d'expression, sujet de sa thèse en cours, vient de faire son entrée dans l'arène publique via un essai éclairant : *Les Bûchers de la liberté* (Stock). Nourri de ses connaissances en théologie politique, son livre a été écrit après les attentats de janvier 2015 qui l'ont *"mortifiée"*. Soucieuse de réintroduire dans le débat public des perspectives qu'elle étudie depuis quatre ans sur la liberté d'expression, elle sait que sa génération sera déterminée par l'événement "Charlie". *"Le 7 janvier, c'est l'entrée dans l'histoire pour ma génération"*, confie-t-elle. Passionnée du fait religieux depuis son adolescence, elle voudrait ne pas se cantonner au champ intellectuel et contribuer à changer le réel. *"Quand on n'est pas Hannah Arendt, mieux vaut se rendre utile."* D'où son envie de passer le concours d'entrée à l'ENA pour servir l'Etat, en plus de la rédaction de sa thèse. *"Le travail me calme, me désangoisse"*, dit-elle avec un sourire franc, traversé par le sentiment d'inquiétude d'être au monde. **JMD**

Eduardo Williams

29 ans, cinéaste
Argentin, il a étudié d'abord à Buenos Aires puis à Tourcoing (au Fresnoy) avant de réaliser plusieurs courts métrages, tous sidérants. *Pude ver un puma (J'ai pu voir un puma)*, son second film en 2012, figurait une bande de types évoluant d'abord sur des toits, discutant de choses extraordinaires sur un ton ordinaire, tombant puis s'avançant dans une ville en ruine gagnée par les marais, et enfin marchant la nuit dans une forêt ; sans but précis ni lien très clair, mais avec la puissance de ceux capables de percer le voile du réel. Après *Que je tombe tout le temps ?* (sélectionné en 2013 à la Quinzaine des réalisateurs) et *Tôi quên rôi ! (J'ai oublié !)* en 2014, il vient de terminer son premier long métrage, *L'Apogée humain*, tourné entre l'Argentine, le Mozambique et les Philippines, qu'il décrit comme *"les aventures de jeunes gens qui vivent entre leur quotidien oppressif et des fantasmes libérateurs"*. **J. G.**



Hamza

20 ans, musicien
Depuis les dernières fulgurances de Matt Houston et l'avènement d'icônes fantoches qui usurpent l'identité du genre, le r'n'b francophone est dans un sale état. Une situation critique qui n'effraie pas Hamza, jeune rappeur-chanteur belge qui n'hésite pas à croiser les influences de Young Thug, Tupac, Future ou Booba pour imaginer un rap libre qui emprunte aussi bien au chant qu'à la scansion la plus hypnotique. Le Bruxellois a déjà sorti deux mixtapes dont l'évidence mélodique n'a pas tardé à exciter l'essentiel des labels français. Sur *H-24*, sa dernière collection, Hamza plaque ses rêves d'Atlanta avec une impudence et une aisance déconcertantes. Deux fois douze morceaux étranges et répétitifs, capables de soulever une vague de fascination sur internet… sans oublier l'habituel ressac de commentaires irrévérencieux des *haters* qui accompagnent la marée. Ça tombe plutôt bien : Hamza est prêt à cliver le futur et il ne vous doit pas le respect. **A. F.**
photo Colin Delfosse pour Les Inrockuptibles



retrouvez 30 autres révélations sur “fresh list”, avec Hugo Boss. hugoextreme.lesinrocks.com


Force
france
d'inter vention
culturelle
laurent goumarre
le nouveau rendez-vous
21:00-23:00
inter
france
intervenez
franceinter.fr



merci
à tous ceux, à l'intérieur
comme à l'extérieur,
qui ont contribué depuis 1986
à la réussite de ce magazine.
Merci à ceux qui nous lisent depuis
trente ans ou depuis
une semaine, sur papier
ou en numérique.
Et merci d'avance à ceux
qui nous liront pendant les trente
années à venir.











les inRocKuptibles

les inrockuptibles est édité par la société les éditions indépendantes, société anonyme au capital de 326 757,51 € 24, rue Saint-Sabin, 75011 Paris n° siret 428 787 188 000 21
tél. 01 42 44 16 16 **fax** 01 42 44 16 00 lesinrocks.com
mail inrocks@inrocks.com ou prenom.nom@inrocks.com
abonnement société Everial **tél.** 03 44 62 52 35
cppap 1216 c 85912 **dépôt légal** 1er trimestre 2016
actionnaire principal, président Matthieu Pigasse
directeur général et directeur de la publication Frédéric Roblot
rédaction directeur de la rédaction Pierre Siankowski
rédacteurs en chef Jean-Marc Lalanne, JD Beauvallet, Géraldine Sarratia
rédacteurs en chef adjoints Anne Laffeter, David Doucet, Jean-Marie Durand
secrétaire générale de la rédaction Sophie Ciaccafava
secrétaire générale de la rédaction adjointe Anne-Claire Norot
actu rédacteurs Carole Boinet, Claire Pomarès, Mathieu Dejean, Julien Rebucci, Marie Turcan, Adélaïde Tenaglia et Gaëlle Lebourg (stagiaires)
style Géraldine Sarratia
cinémas Jean-Marc Lalanne, Serge Kaganski, Jean-Baptiste Morain, Vincent Ostria, Marilou Duponchel (stagiaire)
musiques JD Beauvallet, Christophe Conte, Thomas Burgel, Johanna Seban, Maxime de Abreu (coordinateur), Azzedine Fall (chef de rubrique sur lesinrocks.com), Xavier Ridel (stagiaire)
reporters Stéphane Deschamps, Francis Dordor
livres Nelly Kaprièlian
scènes Fabienne Arvers
expos Jean-Max Colard, Claire Moulène
médias/idées Jean-Marie Durand
lesinRocKs.tv chef de rubrique Basile Lemaire
secrétariat de rédaction chefs d'édition Elisabeth Féret, David Guérin, François-Luc Doyez
première sr Stéphanie Damiot **second sr** Fabrice Ménaphron
sr François Rousseau, Christophe Mollo, Laurent Malet, Sylvain Bohy, Olivier Mialet, Amélie Modenese, Dominique Sacco
maquette directeur de création Laurent Barbarand
directeur artistique Pascal Arvieu **maquettistes** Pascale Francès, Christophe Alexandre, Jeanne Delval, Nathalie Petit, Nathalie Coulon, Camille Roy, Nicolas Jan
photo directrice Maria Bojikian
iconographes Valérie Perraudin, Aurélie Derhee
photographe Renaud Monfourny
collaborateurs D. Balicki, E. Barnett, G. Belvère, R. Blondeau, M. Braun, V. Brunner, C. Cohen, G. de Boismenu, M. DeForge, C. Delfosse, A. Desforges, C. Fage, J. Ghosn, J. Goldberg, C. Goldszal, E. Higuinen, O. Joyard, N. Lecoq, P. Noisette, Y. Perreau, T. Ribeton, S. Roussin, F. Stucin
publicité publicité culturelle, directrice Cécile Revenu (musiques), tél. 01 42 44 15 32 fax 01 42 44 15 31, Yannick Mertens (cinéma, livres, vidéo, tv) tél. 01 42 44 16 17, Benjamin Cachot (arts/scènes) tél 01 42 44 18 12
coordinateur François Moreau tél. 01 42 44 19 91 fax 01 42 44 15 31
publicité commerciale, directeur Laurent Cantin tél. 01 42 44 19 94 **directrice de clientèle** Isabelle Albohair tél. 01 42 44 16 69 **publicité web** Chloé Aron tél. 01 42 44 19 98, Lizanne Danan tél. 01 42 44 19 90
traffic manager Stéphane Battu tél. 01 42 44 00 13
développement et nouveaux médias
directeurs adjoints Baptiste Vadon (promotion, médias, diversification) tél. 01 42 44 16 07, Laurent Girardot (événements et projets spéciaux) tél. 01 42 44 16 08
assistant Pierre Moinet tél. 01 42 44 15 68
relations presse/rp Charlotte Brochard tél. 01 42 44 16 09
assistant promotion presse Maxime Glorieux tél. 01 42 44 16 68
responsable éditoriale "You Need to Hear This" Marine Normand
projet web et mobile Sébastien Hochart
responsable du système informatique éditorial et développement Christophe Vantyghem
assistance technique Michaël Samuel
graphisme Dup
assistante Geneviève Bentkowski-Menais
lesinRocKslab.com responsable Abigaïl Aïnouz
marketing diffusion responsable Julie Sockeel tél. 01 42 44 15 65
chef de projet marketing direct Victor Tribouillard tél. 01 42 44 00 17
assistant marketing direct Baptiste Grenguet tél. 01 42 44 16 62
contact agence Destination Média – Didier Devillers et Cédric Vernier tél. 01 56 82 12 06 reseau@destinationmedia.fr
fabrication chef de fabrication Virgile Dalier, avec Gilles Courtois
comptabilité Caroline Vergiat, Patricia Barreira, Elodie Valet
accueil, standard (inrocks@inrocks.com) Geneviève Bentkowski-Menais, Walter Scassolini
impression, gravure, brochage, routage SIEP, ZA Les Marchais, rue des Peupliers, 77 590 Bois-le-Roi
distribution Presstalis imprimé sur papier produit à partir de fibres issues de forêts gérées durablement, imprimeur ayant le label "imprim'vert", brocheur et routeur utilisant de "l'énergie propre"
abonnement Les Inrockuptibles B1302 60643 Chantilly Cedex abo.lesinrocks@ediis.fr ou 03 44 62 52 35
tarif France 1 an : 115 €
fondateurs Christian Fevret, Arnaud Deverre, Serge Kaganski



YSL
Vivez une expérience inédite
sur yslblackopium.com
YVESSAINTLAURENT
BLACK
OPIUM
YVESSAINTLAURENT
BLACK
OPIUM
NUIT BLANCHE
YVESSAINTLAURENT
LA NOUVELLE EAU DE PARFUM
yslbeauty.com
Edie Campbell